



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO DE ARTES VISUALES**

**LA PRESENCIA DEL OBJETO
EN LA CULTURA Y EL ARTE COMPTEMPORÁNEO**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:
ROBERTO ROMERO MALAGÓN**

**DIRECTOR DE TESIS:
Julio Chávez Guerrero**

MÉXICO, D.F. AGOSTO 2010

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción

Capítulo 1 Los objetos y la cultura

- 1.1 Acciones y relaciones: El objeto y su función 2
- 1.2 Funcionalidad y acción corporal: El objeto y el cuerpo 7
- 1.3 Actos de simulación: El objeto, la naturaleza y el ambiente 11

Capítulo 2 Los objetos y el arte

- 2.1 La cosa en el arte 16
- 2.2 Apropiaciones y simulacros 21
- 2.3 Las exposiciones Ante América, Lo informe: modos de empleo y
Materialismos como referente 31

Capítulo 3 Los objetos y la pintura

- 3.1 El problema de la representación en la pintura contemporánea 48
- 3.2 El objeto y la apropiación: traducciones culturales sobre el trabajo del
autor 57

Conclusiones

Bibliografía 72

Introducción

La presente investigación parte de una inquietud personal por los objetos comunes, por la capacidad que tienen estos de ejercer una función y su relación directa con el cuerpo que posibilita su uso, dando origen a un universo de acciones, funciones y materiales en los que se centra su existencia.

¿Pero qué sucede cuando estos objetos cambian de contexto, cuando se les enfrenta a otro tipo de situaciones y ambientes? La manera en que toman lugar estos encuentros suele ser muy variada y poco común, sin embargo desde comienzos del siglo XX hemos notado como dentro de la esfera de las artes plásticas, se han involucrado los objetos como parte fundamental de la obra de arte, otorgándoles así un nuevo sentido y una carga simbólica sobreañadida a las características intrínsecas que pueden tener los objetos y sus materiales.

La manera en que abordé el tema central de esta investigación se basa principalmente en la pregunta de ¿para que otra cosa sirven las cosas? La carga cultural que le hemos otorgado a nuestra dimensión material posibilita un nuevo diálogo entre la función y su uso, permitiendo dar cabida al artificio y a la simulación, ocupando en muchos casos el lugar de las cosas naturales.

A lo largo de todo el texto se le da vital importancia al hecho artístico, así como a los artistas y las exposiciones que conforman el panorama del arte del siglo XX. La intención de seleccionar obras y artistas para desglosar el tema central de la tesis reside particularmente en una especie de acto curatorial, que nos permitirá conocer los procesos que ha sufrido el arte en el último siglo y analizar como los objetos se destacan dentro de este.

Es por ello que en el primer capítulo se hace un análisis de las características fundamentales de los objetos y su relación con el medio social, a partir de su

materialidad, su función y el espacio o ambiente en que habitan. Se desarrollan conceptos como funcionalismo y simulación para entender el proceso industrial y masivo al que es sometido el objeto, donde es enfrentado a la carga simbólica de sus materiales.

El objeto entendido como portador de cultura, es ahora libre de ejercer o no su función y dentro de la esfera del arte su simbolismo cobra mayor importancia. A lo largo y ancho del segundo capítulo nos ocuparemos de la relación que se establece entre el arte y el cuerpo material, de como los objetos están en capacidad de enfrentarnos a nuestra propia historia de vida e inscribirse en una colectividad cuando son parte de un fenómeno artístico; la forma en que se reivindica lo social a partir de construcciones donde los objetos son pieza fundamental.

La manera en que se desarrolla el segundo capítulo, tiene en cuenta un gran número de artistas, obras y exposiciones que nos ayudarán a entender el proceder actual de las artes objetuales. Desde allí enfrentaremos al objeto a las características intrínsecas que lo conforman a partir de su uso como son la funcionalidad, la afuncionalidad y la disfuncionalidad. Aunque el arte latinoamericano nos sirve de referente inicial, es necesario hacer una revisión de la obra de Marcel Duchamp y el *ready made* en particular para entender así los nuevos referentes del arte objetual contemporáneo, el cual reúne nombres como Jeff Koons, Haim Steimbach y Sherry Levine, entre otros.

Los desplazamientos que sufrió la pintura desde finales del siglo XIX, como el que se produjo con el fin de la visión naturalista, nos sirven de referente para entender los trasfondos culturales que permitieron la inserción de los objetos dentro de la obra de arte. De esta manera revisaremos en el tercer capítulo la importancia que tuvo el *collage* en su momento histórico y cuál fue el detonante principal que llevó la creación pictórica hacia la tercera dimensión.

Una vez más revisaremos la obra de artistas que han asumido los problemas constructivos de la instalación como los problemas constructivos de la pintura, para entender como esta última adquiere parte de los componentes de los que goza el arte conceptual y, que en ocasiones, recurre al trabajo del otro o se sirve de diferentes oficios como la artesanía y la tecnología.

El análisis resultante nos dará las bases necesarias para ocuparnos en última instancia de mi trabajo personal, entender el proceso conceptual que toma lugar en este a partir de experiencias propias y colectivas, de la apropiación como estrategia artística y la importancia que cobra en un contexto específico como es el lugar de origen.

Es así como la presente investigación intentará dar un diagnóstico del panorama de las artes visuales contemporáneas a partir de los objetos y su inserción en el ámbito artístico, por medio de los referentes históricos que lo enmarcan, y de estrategias y mecanismos diversos que intentaran hacer legible la práctica artística actual, desde un punto de vista que la sustente en un momento histórico y un contexto cultural dados.

Capítulo 1

Los objetos y la cultura

A lo largo de este primer capítulo, el lector se familiarizará con algunos conceptos determinantes que le ayudarán a entender la relación que se establece entre el cuerpo social y los objetos, introduciéndolo así a las diversas nociones culturales de objeto, por medio de su función, su materialidad y su relación directa con el cuerpo.

Será indispensable el rol de objeto que pueda desempeñar un signo artístico, dado que este hace referencia al cuerpo al que parece dirigirse para satisfacerle una necesidad. Los objetos nos hacen imaginar un posible uso, nos delimitan una potencial acción corporal y, por lo tanto, tienen una capacidad privilegiada para confrontar nuestra dimensión sensible de la manera más imaginativa.

1.1 Acciones y relaciones: El objeto y su función

Comúnmente definimos el objeto, tautológicamente, como "una cosa que sirve para alguna cosa". El objeto es, por consiguiente, a primera vista, absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función. Y por ello mismo existe, espontáneamente sentida por nosotros, cierta transitividad del objeto: el objeto sirve al hombre para actuar sobre el mundo, para modificar el mundo, para estar en el mundo de una manera activa, así, el objeto es un mediador entre la acción y el hombre.

El mundo se caracteriza por la intervención, entre el hombre y la sociedad, de mediadores que lo invaden cada vez más y que transforman la naturaleza misma de sus relaciones. Las relaciones de los individuos con el medio social pasan, en lo sucesivo y fundamentalmente por los objetos y productos, transformados en las expresiones más tangibles de la presencia de la sociedad en su ambiente, desde el momento en que ocupan el lugar de las cosas naturales. Tal y como lo señala Abraham Moles:

La psicología de la vida social se orientará hacia el estudio de las relaciones del individuo con las cosas, puesto que esas cosas son productos sociales mucho más caracterizados y efectivos que los seres humanos que las fabricaron. Estos seres a su vez, retroceden a un segundo plano, por detrás de la reorganización mecánica de los bienes de servicio¹.

Es lícito entonces denominar cultura a ese ambiente artificial que se creó el hombre por medio de los objetos. Así la cultura incluye esencialmente todo un inventario de objetos y de servicios que llevan el sello de la sociedad, que son productos del hombre y en los cuales el hombre se refleja: la forma del plato o de la mesa son la

¹ Abraham Moles, *El kitsch, el arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990, P.12.

expresión misma de la sociedad; son portadores de signos, del mismo modo que las palabras lo son del lenguaje, y así deben considerarse.

Podemos decir entonces que el hombre conoce a la sociedad mucho menos por el contacto afectivo con una imagen concreta de este (el otro) que, y cada vez con más intensidad, por el contacto con los productos fabricados. Este vínculo entre el hombre y la sociedad deberá ser entendido a partir de las relaciones que el individuo mantiene con los mediadores de esa sociedad (los objetos) dentro de la estructura espacio-temporal de su vida cotidiana.

Pero para aproximarnos un poco más a estas relaciones que el hombre ha venido construyendo con su propio medio cabría señalar los diversos modos de relación que existen, según Moles², para entender la importancia social de los objetos. Estos son siete modos distintos a saber: el modo ascético, el modo hedonista, el modo agresivo, el adquisitivo, el surrealista, el modo Kitsch y por último, el modo funcionalista.

En el modo ascético, las cosas son enemigas vagamente peligrosas, de las cuales la integridad humana debe distanciarse en una ética de rigor.

En el modo hedonista, las cosas están hechas para el hombre. Existe un placer en las cosas y los objetos, este modo se relaciona con una "sensualidad" de los objetos, con un apego.

En el modo agresivo la destrucción se presenta como creación. Destruir las cosas es, en cierta medida poseerlas y así destruir llega a ser tan seductor como construir.

² Ibid, P.35.

El modo adquisitivo es el modo de relación del acaparador, marcado de una manera muy clara por una cultura burguesa posesiva, que ve en la propiedad el ser coextensivo de sus adquisiciones.

El modo surrealista se basa en una percepción estética específica que parte de un factor situacional, el factor de extrañeza. Este se produce por la proximidad de objetos extraídos de su marco habitual.

El modo Kitsch se establece sobre una disposición original de las actitudes vinculadas a un antiarte de la felicidad. Se basa en el amontonamiento del feliz comprador que se justifica con un pretexto de lo funcional.

Por último, está el modo funcionalista, (del cual nos ocuparemos en gran medida), y este parte de la afirmación de una concepción técnica, cada cosa es un utensilio de un acto, relacionando un universo de los objetos y uno de los actos. La belleza o la estética se presentan aquí como un exceso. El hombre solo adquiere objetos para su uso.

Es entonces por medio de la función que los objetos alcanzan un grado de libertad, es decir, son libres como objetos de función, tienen pues la libertad de funcionar, dejando ver claramente qué es aquello para lo cual sirven. De esta manera se establece una relación recíproca con el hombre, como lo señala Jean Baudrillard: *Mientras el objeto no está liberado más que en su función, el hombre, recíprocamente, no está liberado más que como utilizador de este objeto*³.

Una mesa es una mesa y una silla una silla, no habría relación entre estas mientras no sirven más que para lo que sirven.

³ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1975, P.17.

De esta manera el espacio se convierte en el lugar donde se generan dichas relaciones, pues el espacio no existe sino abierto, ampliado por una correlación de los objetos y un rebasamiento de su función en esta estructura. El espacio es, de alguna manera, la libertad real del objeto; su función no es más que su libertad formal. Esta libertad real del objeto, el espacio, podría describirse como su existencia inarticulada, en palabras de Rosalind Krauss: *La manera en que el objeto parece meramente perpetuarse en el espacio y el tiempo a través de las repetidas ocasiones en que es empleado*⁴.

Pero entonces aparece el tiempo como otro elemento fundamental a la hora de establecer el uso y la participación del individuo dentro de esta relación recíproca con su medio. Aquí se establece otra diferenciación en el interior del modo de vida del individuo, este reparte su existencia entre esa tarea definida cada vez más por la idea de un tiempo obligatorio, como nos lo señala Moles, *un impuesto temporal aplicado al signatario del contrato social y un tiempo vacío que hay que llenar, un presupuesto de tiempo de libertad, que plantea el problema de una reorganización de todo el sistema social*⁵.

Pero al mismo tiempo el individuo desarrolla una nueva actividad en su modo de vida y su relación con el ambiente: la actividad misma del consumo, que tiende a prevalecer sobre las demás actividades. Se puede decir entonces, que el hombre consumidor está ligado con los elementos materiales de su medio y que, a causa de este vínculo de sujeción, se altera el valor de todas las cosas.

Así es como vemos que la fuente de producción, el trabajo, se esteriliza por la copia masiva que separa totalmente su ser y lo abstrae en relación con la fabricación de objetos o productos copiados indefinidamente a partir de un modelo creado por otros, esto es, como nos lo señalaría Walter Benjamín, la atrofización del aura:

⁴ Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, P.198.

⁵ Abraham Moles, *El kitsch, el arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990, P.21.

Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible. [...] La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación⁶.

Esto nos lleva a buscar el espacio donde se sitúa la actividad personalizada del hombre y la encontramos, por una parte, en el acto creador, propiedad exclusiva de una minoría activa, más o menos amplia o segregada por la sociedad de masas y, por otra parte en una inmensa actividad consumidora, que tiene un carácter personalizado y se sitúa en el extremo opuesto de la acción de producción y del trabajo masivo.

Esta actividad consumidora se extiende hasta abarcar las formas del ambiente material, y promueve la idea de bienes y servicios consumibles, de igual modo que la cultura misma, con la cual se confunde en sentido amplio. El mensaje es materializado y consumible, es objeto de consumo de mensajes mediante el sistema concreto de los medios de consumo y, así mismo recíprocamente, el objeto es portador de cultura.

Se dice que consumir es la nueva alegría masiva. Consumir es mucho más que el simple hecho de adquirir, donde el hombre pretende inscribirse en la eternidad, y por esto se aliena eventualmente en los elementos de su ambiente. Consumir es ejercer una función, que hace desfilar a lo largo de la vida cotidiana un flujo siempre acelerado de objetos, entre la fábrica y el bote de basura, condenados necesariamente a lo transitorio, a lo provisorio.

⁶ Walter Benjamin, *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, P.25.

De esta manera el carácter masivo y consumible de los objetos, establece la dimensión de estos en sus relaciones con el hombre, dimensión que se sobreañade a la funcionalidad tradicional: el objeto se definía esencialmente, en las culturas anteriores, por su función utilitaria y esta función le otorgaba su significación fundamental sobre la cual se insertaban las otras funciones.

Esta masificación y consumo acelerado lleva a la cultura a una reducción sistemática como una forma de mercancía, según lo señalaba Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional*⁷ : *si las comunicaciones de masas reúnen armoniosamente y a menudo inadvertidamente el arte, la política, la religión y la filosofía con los anuncios comerciales y los objetos de consumo, al hacerlo conducen estos aspectos de la cultura a su común denominador: La forma de mercancía, esto es como productos reificados.*

1.2 Funcionalidad y acción corporal: el objeto y el cuerpo

Todos los objetos pretenden ser funcionales, ya sea a partir de las formas, los materiales o el espacio donde habitan. Todo parece ser funcional. Pero bien, este término, que encierra todos los principios de la modernidad⁸, es perfectamente ambiguo. Derivado de función, sugiere que el objeto se consume en su relación exacta con el mundo real y con las necesidades del hombre. Baudrillard lo define como *aquello que no califica de ninguna manera lo que está adaptado a un fin, sino lo que está adaptado a un orden o a un sistema: La funcionalidad es la facultad de integrarse a un conjunto*⁹. Para el objeto, es la posibilidad de rebasar precisamente su función y llegar a una función segunda, convertirse en elemento de combinación, de cálculo en un sistema universal de signos.

⁷ Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 2001, P.87.

⁸ Para ampliar esta idea ver, Jean BAudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1975, P.71.

⁹ Ibidem.

Como todo signo, el objeto se encuentra en la encrucijada de dos coordenadas, de dos definiciones. La primera de las coordenadas, como lo señala Roland Barthes, es la que él llama una *coordenada simbólica*: *Todo objeto tiene, si puede decirse así, una profundidad metafórica, remite a un significante, de esta manera, el objeto tiene por lo menos un significado*¹⁰. Por lo tanto, esta primera coordenada, la *coordenada simbólica*, está constituida por el hecho de que todo objeto es por lo menos el *significante de un significado*. La segunda coordenada es la coordenada de la clasificación, o *coordenada taxonómica*, la cual resulta de gran importancia en la industria y el comercio donde se establecen criterios de clasificación.

Así mismo Baudrillard, afirma que bajo estas premisas, el sistema funcional se caracteriza siempre por dos aspectos, a saber: el primero por un rebasamiento del sistema tradicional en sus tres aspectos: función primaria del objeto, pulsiones y necesidades primarias y relación simbólica entre uno y otro; y el segundo por una negación simultánea de estos tres aspectos participes del sistema tradicional.

El funcionalismo se inserta directamente en la evolución del ambiente y de las relaciones del hombre con su medio, relaciones basadas en la racionalidad. El funcionalismo no plantea un rechazo de la interacción hombre – ambiente, pero busca una transacción que lo domine. En palabras de Abraham Moles, *el funcionalismo surge como reacción contra la proliferación de lo inútil, como voluntad de rigor, de aceptación del objeto o del producto técnico tal cual es: el muro de hormigón encofrado de Le Corbusier o las superficies desnudas de los arquitectos de 1930*¹¹.

Pero ahora bien, ¿Cuáles son los significados de estos sistemas de objetos, cuáles son las informaciones transmitidas por estos? Los significados de los objetos dependen mucho no del emisor del mensaje sino del receptor, del lector del objeto, es una

¹⁰ Roland Barthes, “El mundo objeto”, en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, P.23.

¹¹ Abraham Moles, *El kitsch, el arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990, P.147.

interacción mutua. El objeto es polisémico, es decir, se ofrece fácilmente a muchas lecturas de sentido: frente a un mismo objeto, hay casi siempre varias lecturas posibles. Así, todos los grados de saber, de cultura, de situación, son posibles frente a un objeto y una colocación de objetos, como lo señalaría Barthes: *Podemos incluso imaginar que frente a un objeto o una colección de objetos aplicamos una lectura propiamente individual, que invertimos en el espectáculo del objeto lo que se podría llamar nuestra propia psique: sabemos que el objeto puede suscitar en nosotros lecturas de nivel psicoanalítico*¹².

En nuestra sociedad no hay objetos que no terminen por proporcionar un sentido y reintegrar ese gran código de los objetos en medio del cuál vivimos. El objeto sigue siendo sin embargo siempre a nuestros ojos un objeto funcional, el objeto parece siempre funcional, en el momento mismo en que lo leemos como un signo. Creemos encontrarnos en un mundo práctico de usos, de funciones, de domesticación total del objeto, y en realidad estamos también, por los objetos, en un mundo de sentido, de razones, de coartadas: la función hace nacer el signo, pero este signo es reconvertido en el espectáculo de una función.

*De modo que de una silla o de una mesa podríamos decir que, más allá del conocimiento de su función, uno no tiene otra manera de captar su significado. En la experiencia cultural de un adulto no hay ningún momento en el que esa clase de objetos le dé a entender nada más. Simplemente existen en el propio tiempo del usuario; su ser consiste en la indefinición temporal de su uso, participan del flujo continuo de la duración*¹³.

La dimensión del objeto como tal, parecería entonces inseparable de una determinada relación con el cuerpo, que es lo que entenderíamos como su función o uso. Una forma de pensamiento en donde se conceptualiza ese nivel de relación

¹² Roland Barthes, "El mundo objeto", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, P.23.

¹³ Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, P.198.

es el psicoanálisis, que nos permite establecer una diferenciación entre el objeto y el sujeto.

Así, la dimensión objetiva se ubica en el exterior del sujeto y se aplica tanto a las cosas como a la categoría del otro. El sentido del objeto, entonces, parece estar ubicado en el extremo del deseo, que es la fuerza que caracteriza el enlace del cuerpo del sujeto hacia su exterioridad.

El psicoanálisis, desde la perspectiva de Jacques Lacan¹⁴, ha establecido una categoría específica de comprensión de esta relación entre el objeto y el deseo del cuerpo, que él ha denominado como *objeto a minúscula*. Este tipo de noción es asumida como la construcción lógica que permite aproximarse a la manera en que los sujetos se sitúan en el mundo.

Lacan aborda el objeto a minúscula como un resultado de la construcción del sujeto que implica un conjunto de autoalienaciones dolorosas, experimentadas como automutilaciones:

El mismo nacimiento le hace experimentar al niño la pérdida de una parte vital del organismo: la placenta. Posteriormente vendrá el destete, que implica desprenderse del seno, un órgano que parecía coextensivo del cuerpo del niño. Así mismo, el cuerpo arroja orina y heces desde su interior. Finalmente, la atención de los padres – que determina el patrón fundamental de identificación del niño y que asume como parte de su yo- va a elidirse, dejando una marca de ausencia ligada a la voz y a la mirada de estos¹⁵.

¹⁴ Jaques Lacan es la figura más determinante del pensamiento psicoanalítico de la segunda mitad del siglo XX; sus planteamientos se encuentran compilados dentro de los distintos volúmenes que conforma su seminario y en sus escritos.

¹⁵ Jaques Lacan, *Escritos I*, Barcelona, Siglo XXI, 1975, P.73.

Estas diferentes pérdidas van a determinar la conformación del *objeto a minúscula* que se podría definir como *algo que el sujeto, a fin de constituirse como tal, ha separado de sí como órgano. Este sirve como un símbolo de la pérdida*¹⁶.

Por este motivo, los objetos pueden despertar los más peculiares enlaces con las personas, máxime si éstos poseen indicios de encaminarse, a frentes de significación inhabituales. Las obras de arte, por ejemplo, parecen implicar procesos que los demás objetos del mundo no poseen, lo que nos hace más vulnerable a ellos. Por eso se puede decir que ante ellos un sujeto está en capacidad de aproximarse a sus propias expectativas de encontrar un sentido en el mundo. También pueden escenificar para un sujeto algún rasgo de sus más oscuros temores o sus más secretas fantasías, como ocurrió con los objetos surrealistas.

Cuando los signos artísticos apelan a esos trasfondos que nos configuran, están en mayor capacidad de funcionar como dispositivos de comunicación, que no implica la transmisión pasiva de mensajes, sino un enlace novedoso entre el espectador y su propia historia, con todo lo que ella pueda llegar a implicar.

1.3 Actos de simulación: el objeto, la naturaleza y el ambiente

Como hemos visto hasta ahora, el hombre se ha habituado a pensar las categorías del ambiente como pertenecientes a la esfera de la naturaleza o a la existencia del otro, y todavía piensa de este modo su contorno; pero en la casi totalidad de su vida cotidiana, la naturaleza se ha desvanecido, para dejar en su lugar un decorado artificial de plástico, acero y vidrio. La casa, la ciudad, las imágenes de las comunicaciones masivas ocupan una proporción tan grande en nuestro espacio psicológico, que la existencia misma de la naturaleza puede cuestionarse legítimamente, y aparece fenomenológicamente, como un producto del artificio y de la simulación. Como lo señalaría Abraham Moles: *la naturaleza ya no es natural*;

¹⁶ Ibidem.

es como el objeto o la casa, producto del artificio. Dicho de otra manera: la naturaleza es un error (histórico)¹⁷. Es por ello que se afirma desde varias esferas del conocimiento, que el hombre no habita el ámbito de la naturaleza sino el de la cultura.

Las cosas son universales separables de la continuidad de la naturaleza, cuantificables y enunciables, que se constituyen en objetos cuando son efectivamente separados y cuantificados por la industria humana, y por lo tanto reducidos a una movilidad. Los objetos son todo lo artificial movilizable del ambiente del hombre, todo lo que esta hecho. Una piedra es una cosa y se transforma en objeto cuando se la promueva a la dignidad de pisapapeles mediante la industria humana del souvenir y lleve una etiqueta, (precio, calidad).

Pero veamos como se desarrolla esta transformación de la naturaleza en ambiente a través de un acto de colocación, que sería el aspecto organizacional del entorno. A este imperativo técnico de colocación se añade siempre, el imperativo cultural de ambiente. Ambos estructuran una misma práctica, son dos aspectos de un mismo sistema funcional. Así tanto en uno como en otro, se ejercen distintos valores de cálculo: cálculo de las funciones para la colocación y cálculo de los colores, los materiales, las formas y los espacios para el ambiente.

Hoy en día, todas las maneras orgánicas o naturales han encontrado prácticamente su equivalente funcional en sustancias plásticas y polimorfos: Lana, algodón, seda o lino han encontrado su sustituto universal en el nylon o en sus innumerables variantes. Madera, piedra, metal, ceden su lugar al cemento, a la formica y al poliuretano. Esta transformación del aspecto natural al artificial, lo defiende Baudrillard de la siguiente manera:

¹⁷ Abraham Moles, *El kitsch, el arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990, P.14.

No se trata de renegar de esta evolución y soñar idealmente con la sustancia cálida y humana de los objetos de antaño. La oposición sustancias naturales – sustancias sintéticas no es más que una oposición moral. Objetivamente, las sustancias son lo que son: no las hay verdaderas o falsas, naturales o artificiales. Experimentamos materias sintéticas antiguas, como el papel, como si fuesen por completo naturales [...] incluso, este prejuicio cultural se desvanece con el tiempo¹⁸.

Lo importante entonces es ver, fuera de las perspectivas inmensas que estas materias nuevas han abierto a la práctica, ¿de qué manera han modificado el sentido de los materiales? La fabricación sintética significa para el material un abandono de su simbolismo natural y un acercarse hacia un polimorfismo, grado de abstracción superior en el que es posible un juego de asociación universal de las materias y, por consiguiente, un rebasamiento de la oposición formal materias naturales –materias artificiales. En palabras de Baudrillard, *hoy en día ya no hay diferencia de naturaleza entre el tabique de termovidrio y la madera, el cemento bruto y el cuero: valores cálidos o valores fríos, son todos, por igual razón, materiales-elementos¹⁹.*

Colores, sustancias, volúmenes y espacios entran en este discurso de ambiente que afecta al mismo tiempo a todos los elementos en una gran recombinação sistemática. Todo el entorno moderno pasa, en bloque, al nivel de un sistema de signos: el ambiente, que no es resultado del tratamiento particular de uno de los elementos, ni de su belleza o su fealdad.

Así, el orden de la naturaleza, se halla por doquier presente, pero sólo como signo. La materialidad de los objetos ya no choca directamente con la materialidad de las necesidades. Al mismo tiempo, la relación simbólica desaparece, lo que se trasluce a través del signo es una naturaleza continuamente dominada, elaborada,

¹⁸ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1975, P.40.

¹⁹ *Ibid*, P.41.

abstracta, es una naturaleza salvada del tiempo y de la angustia, que pasa continuamente a la cultura en virtud del signo, es una naturaleza sistematizada, una *naturalidad*. Esta *naturalidad* es, por consiguiente, la connotación moderna del sistema de ambiente.

La forma en cómo están elaborados estos objetos decorativos muchas veces contradice la intención final. Es así como podemos encontrar objetos que simulan, de una manera trastocada, un estilo. Con plástico se pretende recrear la nobleza de ciertos materiales clásicos. Con un plástico perlado se imita el mármol. Con marcos de yeso, marcos tallados en madera. El mármol de un piso resulta ser artificial. Además, telas impresas con la imagen de una obra de arte, barnizadas, intentan representar un óleo original.

Ahora bien, ¿cómo estos elementos comunes se articulan para dar pie a esculturas, pinturas e imágenes? ¿De qué manera la historia del arte y de una comunidad en específico, toman partida en la construcción social de la misma? De esto, nos ocuparnos en el siguiente capítulo.

Capítulo 2

Los objetos y el arte

Lo que hemos visto hasta ahora nos remite a una concepción de los objetos a partir de su ubicación en una esfera cultural, y de cómo estos se relacionan con el medio social a través de diversas asociaciones y relaciones, en las cuales se encuentran implícitos términos y conceptos como el de función, corporalidad, simulación, consumo, naturaleza y ambiente.

De esta manera la revisión de los objetos desde la esfera cultural, nos ha servido para identificar y señalar algunos de los más relevantes conceptos que envuelven las acciones y relaciones entre las personas y su ambiente, dicho de otra manera, entre el medio social y el cuerpo material producido por éste.

Luego de esta introducción al mundo objetual a partir de la cultura, es necesario centrarnos en la relación con el ámbito artístico y los procesos que este implican, y de esta manera, cómo las relaciones que el hombre ha creado entre él y los productos fabricados, encuentran un nuevo proceder y se ven trastocadas por diferentes asociaciones que incluyen en gran medida las distintas preguntas que son capaces de suscitar en un espectador.

2.1 La cosa en el arte

Se dice que en el Primer Salón de la Locomoción Aérea, en 1912, Marcel Duchamp se quedó maravillado frente a un avión, y dirigiéndose a Brancusi, otro de los tantos embelesados espectadores de tal evento, dijo: “la pintura está acabada. ¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice? Dime, ¿puedes tu hacer algo así?”²⁰

Un año más tarde, Duchamp ensamblaría el primer *ready made*: la rueda de bicicleta. Y de ahí en adelante la cosa se hace presente en la historia del arte, como un signo de interrogación que pregunta por la utilidad y pertinencia de la creación humana. Y entonces, se entiende que el campo de la creación no sólo abarca los sublimes resultados de el arte. Creación de la ciudad, creación de la máquina, creación de la industria, creación de la cultura como tal. Gracias al *ready made*, el objeto común, lo que está ahí, lo



que ya está hecho, se nos presenta desnudo, carente de utilidad, quieto, como la rueda de bicicleta que gira y rota sobre su propio eje, pero que no va a ningún lado.

De la caverna al templo, del templo a la iglesia, de la iglesia a la corte, el arte antes del siglo XX siempre había actuado en un espacio que le contenía y le daba valor. No solamente un valor propio como arte, también un valor utilitario en situaciones directamente relacionadas con el poder, respondiendo a los intereses de las fuerzas que impulsan a cada comunidad. Ya sea una pintura rupestre que pretende asir al animal venerado, a la presa que da alimento y vestido; ya sea una escultura clásica con ocho cabezas de proporción; ya sea una imagen encargada por la iglesia para seducir feligreses o un retrato encargado por un noble o por un exitoso comerciante: el artista era como un artesano-documentista, un retratista del espíritu de su tiempo.

²⁰ Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1994, P.52.

Pero a comienzos del siglo XX, dos curiosos desplazamientos ocurren casi simultáneamente.

Gracias al desarrollo de la nueva memoria en imagen, la fotografía, y a la especialización latente en un mundo que comenzaba a mecanizarse, el arte se independiza, apoyándose en la mirada optimista que con necesidad desafiaba al pasado. Se emancipa de sus ya mencionados mecenas y crea su propio espacio, con sus propias reglas. El fotógrafo reemplaza al pintor como testigo y como materializador de los acontecimientos. Entonces, el caro artesano queda libre y se autoproclama Artista, con "a" mayúscula, y como un nuevo noble, comienza a mirar hacia atrás en busca de su origen, tratando de explicar su camino y sus modos de hacer, de representar, de nombrar, de asir el mundo. Aparecen, entre otras, la antropología, el psicoanálisis, la sociología y la gramática.

Así es como se construye un nuevo edificio, dedicado al pasado: el museo. Generando tradiciones y enseñándonos a reconocer lo que debe ser conocido. Y poco después, ya en el siglo pasado, se hace presente el galerista con su galería, como puente traductor entre el arte y su público. Traductor, porque aunque el nuevo objeto de arte, fuera del templo o el castillo, resultara más cercano al espectador casual, al no iniciado, en su funcionamiento autónomo generaba lógicas en gran parte opacas para el público desprevenido.

Así, una pintura de Mondrian ya no es un bisonte, ni una Minerva, ni una Trinidad, ni el retrato de un noble. Quizás ningún grafismo puede definir con mayor rectitud el arte positivista y altivo de comienzos del siglo XX que el cuadrado, o mejor, la retícula. El cuadrado es el único elemento ausente en el menú de las formas naturales. Ha sido creado por el hombre y en ello residen las intenciones del arte moderno: que viva el ángulo recto, que viva todo aquello que es capaz de hacer el hombre.

De esta manera se lleva a cabo el segundo desplazamiento. Tanto los humanistas como los estetas cuestionan todo el planteamiento autosuficiente del pensamiento moderno. Entonces los artistas se burlan de sí mismos y de su recién creada burbuja hermética, que promueve un nuevo tipo de belleza eterna en una sociedad que se destruye. Desde entonces, el arte se sale de sí, se desdibuja, se sale de su sitio, se dedica alternativamente a construirse y a desmoronarse. Aparecen así métodos artísticos, digamos, estéticamente incorrectos. El arte se vuelve otra cosa.

Collage traduce encoladura, pegadura o pegamento. Tal sistema, crudo y pegajoso, revolucionó los medios tradicionales de representación; y así mismo cambio, de nuevo, la manera en que vemos y sentimos las cosas. Al pegar elementos preexistentes, prescindiendo de su representación a través del dibujo o de la pintura, (un pedazo de silla en vez de la ilusión pintada de la silla), se desmantela todo el discurso del arte clásico, académico, representacional. En el *collage* se crea una tensión entre la representación y la presencia, entre la ilusión y lo real, y si se prefiere, entre la obra de arte y el objeto vulgar.

El *collage* y la perspectiva ortogonal heredada de la tradición renacentista son antagónicos. El pegamento es obviamente un asalto directo contra la ilusión de profundidad, una silueta engomada para embadurnar el sagrado punto de fuga. Los cubistas se sintieron orgullosos de sus encoladuras que fragmentaban el discurso de visualización culturalmente aceptado, haciendo que un pedazo de papel de colgadura fuera a su vez fondo y figura, como lo señala Clement Greenberg a propósito del *collage*: *Los trozos de papel o tela que Picasso y Braque pegaban a la superficie del collage actuaban identificando literalmente esa superficie y arrojando todo lo demás, por contraste, hacia una profundidad ilusionista*²¹. Así, paradójicamente, al anular la dicotomía que crea la ilusión de profundidad, señalaron más que nunca la tercera dimensión: sencillamente, el pedazo de

²¹ Clement Greenberg, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002, P.163.

periódico es en verdad un pedazo de periódico. De esta manera, la pieza bidimensional se vuelve escultórica.

Pero el *collage* presentó en su día otro tipo de contrasentidos, al retar la personalidad soberana del artista original y único, su gesto maestro, su narcisismo; porque aquí el artista no crea, sino que se roba pedazos de lo que ya está ahí y los relaciona.



Para comprender un poco mejor esta forma de apropiación cabría señalar el asunto Richard Mutt a propósito de la exposición de la sociedad de artistas independientes realizada en París, en la cual Marcel Duchamp Presento un urinario como obra de arte. Este es el texto anónimo:

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares podía exponer en la exposición pública de la society of independent artists. El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión, este artículo desapareció y nunca fue expuesto.

He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt:

1. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar
2. Otros, que era un plagio, una simple pieza de fontanería.

Pero la fuente del señor Mutt, al igual que una bañera, no es inmoral, eso es absurdo. Se trata de un accesorio que se ve a diario en los escaparates de los fontaneros

Si el señor Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la eligió. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un pensamiento nuevo para ese objeto. En cuanto a ser censurado por utilizar una pieza de fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que ha producido Norteamérica han sido sus productos de fontanería y sus puentes.²²

²² Marcel Duchamp citado por Juan Antonio Ramírez en *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1994, P.54.

Entonces los conceptos se superponen. Objeto común y obra de arte. Elemento de uso masculino, ahora con una evocación terriblemente femenina. Receptor de orina y expulsor de agua. Deseo y contención. Elemento de uso íntimo y objeto de adorno público.

Tiempo después Duchamp presentó un producto, un botellero como obra de arte. Inmediatamente este objeto planteó la cuestión del valor estético, de lo que vale como arte, e insinuó que, en un contexto burgués, este valor depende de la autonomía del objeto, es decir, de su abstracción de mundo.

Pero retrospectivamente este objeto ha inspirado igualmente dos interpretaciones contrarias del valor: por una parte, la de que la obra de arte se define, en cuanto bien de consumo, en términos de valor de cambio; y por otra, la de que la obra de arte podría sin embargo definirse, en términos de valor de uso. Como lo señalaría Hal Foster: *La mayoría de los readymades de Duchamp proponían que objetos con valor de uso sustituyeran a objetos con valor estético y/o de cambio / exposición: Un botellero en lugar de una escultura o, recíprocamente, un Rembrandt utilizado como tabla de planchar*²³.



La obra de Duchamp consistía simplemente en un acto de selección. Como tal, Duchamp hizo de sí mismo una especie de interruptor mecánico para activar el proceso impersonal de la producción de una obra de arte, pero un proceso que evidentemente no mantenía con él una relación convencional en cuanto su "autor". Los *readymades* se convirtieron de ese modo en parte del proyecto de Duchamp de realizar cierto tipo de movimientos estratégicos que llevaran al cuestionamiento de la naturaleza exacta de la obra en la expresión "obra de arte", como lo señalaría Rosalind Krauss: *Una de las respuestas sugeridas por los readymades incita*

²³ Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akál, 2001, P.111.

*manifiestamente a ver la obra no como un objeto físico, sino como una pregunta, y la creación artística, por tanto, como una forma perfectamente legítima de la actividad especulativa de formular preguntas*²⁴.

Gracias al *ready made* se entiende que una cosa no es solamente eso. ¿Pero como se han generado esos cambios? ¿Cuál ha sido la importancia del *ready made* en el desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas? Al respecto nos ocuparemos en el siguiente apartado

2.2 Apropiaciones y simulacros

A finales de la década de los setenta una serie de artistas, exposiciones controvertidas y ensayos teóricos marcaron la maduración de la apropiación artística como una de las estrategias características del posmodernismo. Esta nueva forma de arte subvertía los preceptos establecidos del vanguardismo, como la originalidad, la autonomía y la importancia del autor. La gran mayoría de las obras apropiacionistas se basaban en la duplicación de imágenes existentes o en citas directas y paráfrasis de la historia del arte o la cultura popular, en particular de anuncios publicitarios y objetos cotidianos. Esta nueva forma de arte no se limitó a un medio único, sino que recurrió a la fotografía, al cine, al performance, así como a los modos "tradicionales" de la pintura, el dibujo y la escultura.

En la pintura apropiacionista se generó un proceso en el que imágenes muy familiares, emblemáticas y hasta alegóricas, se tornaban opacas y distantes respecto a sus orígenes hasta el punto de que su sentido venía a estar dado precisamente a partir de esa distancia. Los trabajos de artistas como Richard Prince, Robert Longo y Sherry Levine podrían ser considerados entonces como pintura, pero no una pintura en términos convencionales, una pintura como otra cosa, más

²⁴ Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, P.83.

cercana a la fotografía, al cine, a los objetos y al vídeo, o a diversas cuestiones de la teoría de la imagen.

Valiéndose de refotografías y reproducciones de fotografías, las obras de finales de los setenta de Richard Prince, dejan ver un interés directo por borrar las diferencias



entre arte y realidad y subrayar los límites que pueden existir entre la realidad y la ficción. De esta manera inicia una serie de pinturas basadas en anuncios publicitarios exponentes del lujo y el placer de lo mundano en objetos de consumo como relojes, joyas, frascos de perfume, etc., en las que se hace un señalamiento de la identidad

propia a través de la "manera de ser" norteamericana. Así, las refotografías de los anuncios publicitarios de los cigarrillos *Marlboro*, *Cowboys*, se deben entender como un camuflado retrato del norteamericano medio sustituto de su propio autorretrato, como un comentario sobre la identidad masculina que se encuentra en una disyuntiva entre ficción y realidad, como una identidad mitificada.

Dentro de los mismos intereses y estímulos mediáticos se encuentra inmersa la obra de Robert Longo, quien se sintió altamente interesado por la iconografía del cine y la televisión y por la representación del poder en ambas. En el tríptico *Corporate Wars: Walls of Influence*

Longo rinde un particular homenaje al poder de los negocios, del dinero y las grandes multinacionales. Un grupo de dieciocho jóvenes, soldados de aluminio, situados en el panel central del tríptico se convierten en figuras alegóricas de los *businessman* de *Wall Street*, como una analogía a la institución militar en la que todo



es uniforme. En los paneles laterales se levantan dos rascacielos, que no sólo

representan el lugar donde reside el poder sino la identidad de la vida urbana moderna.

Resaltando un interés por desmitificar el concepto de originalidad, encontramos la obra de Sherry Levine, quien a finales de los años setenta inició un tipo de trabajo en el que a través de un crítica deconstructiva de la representación, subvertía irónicamente el concepto de creación original. Por medio de la refotografía, Levine



se apropia del trabajo de artistas masculinos, por lo común reconocidos fotógrafos de los años treinta y cuarenta como Walker Evans, Edward Weston y Alexander Rodchenko, convirtiendo las fotografías apropiadas en signos abstractos que adquieren nuevos significados. En un segundo grupo de obras de principio de los ochenta, la artista se apropia de medios artesanales, para realizar versiones de trabajos realizados por destacados artistas masculinos del siglo XX:

Duchamp, Mondrian, Miró, De Kooning y Leger, entre otros. sus series tituladas *After...* conservaban la iconografía de las obras apropiadas, pero subvertían su técnica, su formato y su composición. De esta manera en su apropiación de los maestros modernos, Sherry Levine cuestionó los mitos del artista original y la obra de arte única.

La generación de los apropiacionistas fue una generación nacida en una época tecnológica en la que el control de las imágenes era confiada a la máquina, una época en la que todo era sometido a procesos de reproducción. Para los apropiacionistas, lo importante no era el hecho de crear sino el de trabajar en la diferencia mínima del *remake*. No se trataba tanto de sustituir la realidad por su representación, sino de rehacerla en el sentido de que cada imagen y cada procedimiento pasaban a ser el reflejo del mismo procedimiento y de la misma imagen.

Estos principios alentaron a artistas como Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons y Haim Steinbach entre otros, que vieron en la simulación y la apropiación la alternativa a la obra de arte entendida en sentido tradicional.

Uno de los autores que ha distinguido la diferencia entre el simulacro y la copia ha sido Gilles Deleuze²⁵, quien señala que en la copia ha de haber semejanza, mientras que en el simulacro, no; el simulacro pone en tela de juicio la misma noción de copia y de modelo.

Así mismo los apropiacionistas se valieron de la simulación como un medio de distanciamiento del viejo estilo en arte y a la vez, un distanciamiento del mundo de los productos de consumo, de la mercancía y del comercio del arte, como lo explica Anna María Guash: *No sólo simulan o imitan las apariencias de los objetos producidos mecánicamente, sus formatos estandarizados o sus colores no naturales, etc.. sino que intentan reproducir el poder de seducción que el objeto de consumo ejerce sobre el público, los trabajos de los simulacionistas se sitúan en la frontera entre arte y comercio*²⁶.

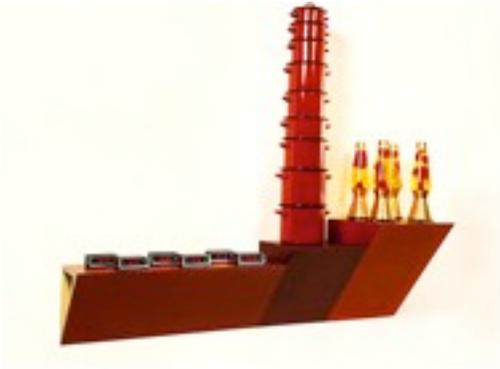
A partir de estas premisas se desarrolla el trabajo de Jeff Koons, que además de apropiarse de objetos, se apodera de la materialidad virtual de estos, es decir, de la manera en que son presentados y suscitan deseos en el espectador. Así, la serie de aspiradoras (*The New*), que remiten a la pureza formal del minimalismo, promueve una experiencia de intenso simulacro, es decir, las aspiradoras ya no parecen reales, sino hiperreales al ser expuestas en vitrinas luminosas, del mismo modo que en el mercado. Paradójicamente, los elevados precios que pone a



²⁵ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido en Platón y el simulacro*, Barcelona, Barral, 1971, P.324.

²⁶ Anna María Guash, *El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, P.394.

sus objetos, los convierte en productos de lujo, mientras que una estética asequible a todos los gustos (imágenes de Michel Jackson, la pantera rosa, trenes de juguete, balones, el amor) los hace populares.



Fue así como surgió una especie de escultura, conocida como escultura de bienes de consumo, asociada tanto a Jeff Koons como a Haim Steinbach, la cual adoptó una distancia irónica con respecto a su propia tradición, en este caso el *ready made*. Steinbach introdujo variables en cuanto a la presentación de los objetos, intentando relacionar el

comportamiento habitual del comprador con el del artista. *El artista elige lo objetos, nunca encontrados al azar sino comprados, con la pasión propia de un coleccionista en un mercado de antigüedades o en una tienda de objetos preciosos y los presenta en estantes de madera y formica en una escenografía propia de los escaparates*²⁷.

A partir de estas presentaciones comparativas de objetos de consumo liberados de su contexto utilitario, Steinbach se interesó progresivamente por el espectáculo de la presentación en si mismo. De esta manera eliminó todo lo que de cotidiano podía haber en los objetos apropiados para enfatizar el fetichismo de los bienes de consumo y analizar el papel de la mercancía en la sociedad contemporánea.

Así, mientras en Norteamérica el apropiacionismo y las prácticas objetuales reflexionaban en torno al consumo y los objetos reificados, derivados de una sociedad, industrial, consumista y tecnológica, en Europa la vuelta al objeto tendía a generar una relación política, espiritual y material con el arte privilegiando sus múltiples asociaciones, una de ellas fue a partir de la memoria colectiva.

²⁷ Ibid, P.398.

En palabras de Achille Bonito:

El artista europeo adopta una especie de proceso radioactivo que contamina el objeto cotidiano a través de la complejidad de la memoria histórica [...] De este modo, la obra de arte deviene en territorio de resistencia objetiva que el artista perpetra en las miradas del propio presente, intentando producir duración en un escenario que parece habitado por la intercambiabilidad del sujeto y el objeto. Estamos ante un objeto que lleva implícito un doble proceso de conocimiento, uno específico que mira a la obra y, otro más general, que apunta a sus relaciones con el mundo²⁸.

De ahí la importancia que asume, aparte de la presentación de la obra en sí, la relación de ésta con el público, lo que implica que el arte deba buscar un punto de equilibrio entre lo social y las reglas del propio sistema del arte.

Dentro de estas nuevas problemáticas se desarrolla el trabajo de artistas como Tony Cragg, Christian Boltanski, Bertrand Lavier y Rosmarie Trockel entre otros, en los que se destaca la manera de entender la escultura a partir de sus referencias al objeto, a su imitación y a su bricolaje, y a enmarcar una relación constante con el mundo de lo cotidiano y con la materialidad de las cosas.

Las primeras obras de Tony Cragg compuestas por apilamiento y, a la vez, dispersión de objetos encontrados, residuos de fragmentos industriales y desechos de la sociedad de consumo, son especies de siluetas murales o sobre el suelo en las que, plásticamente, combina procedimientos y conceptos relacionados con el dibujo, la pintura y el collage e icónicamente alude a objetos o personajes del mundo real. En estas obras que se podrían



considerar como metáforas de la realidad, Cragg destaca tres momentos procesales en el aspecto material de los objetos diferenciados como el objeto

²⁸ Achille Bonito Oliva, citado por Anna María Guash en *El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, P.418.

original, el material que lo cubre (plástico, yeso, pintura) que modifica la apariencia del objeto original y, finalmente, la imagen global resultado de ensamblar objetos, como lo describe el propio artista: *A finales de los años setenta y comienzos de los ochenta me interrogué sobre las relaciones del objeto respecto a la imagen y de la imagen respecto al material, hasta el punto que descubrí una especie de triángulo que parece perpetuarse indefinidamente*²⁹.

El trabajo de Christian Boltanski incorpora una dimensión metafórica y simbólica a los objetos, que se convierten en una especie de álbumes fotográficos en los que el artista crea historias imaginarias plagadas de referencias autobiográficas y en las



cuales pone en evidencia problemáticas históricas desarrolladas a partir de la memoria colectiva. Sus obras, llenas de un interés por el dolor, la memoria y la muerte, son la apropiación de fragmentos metafóricos de la realidad como previsión de lo que pueda llegar a suceder: desde los relicarios o paredes llenas de exvotos iluminados por pequeñas lámparas a modo de velas hasta los inventarios, que no son más que acumulaciones de objetos, que en un

momento pertenecieron a algún individuo y que son presentadas ahora en vitrinas y escaparates como si se tratase de piezas de museo.

Otro de los factores que encierran las prácticas objetuales es el de la descontextualización, es decir, objetos extraídos de su habitual contexto utilitario. Dentro de esta estrategia se encuentra la obra de Bertrand Lavier quien roza constantemente el límite entre el arte y el no arte. En su proceso recubre los objetos que elige (electrodomésticos, coches, mesas, armarios, pianos, etc.) con una capa de pintura que reproduce miméticamente el color original de la superficie del objeto. Este recubrimiento total de pintura dota al objeto de una segunda capa, una segunda realidad que reafirma su singularidad y lo eleva al status de objeto de

²⁹ Ibid, P.423.

arte. Pero lo que a Lavier le interesa en sí es la forma del objeto y su carácter neutral, negándoles cualquier intención simbólica o significativa. De esta manera, a partir de la utilización de dos citas recalca la forma, los objetos para él son pura forma, es decir, lo que cuenta no es el objeto sino la forma, pero una forma entendida, no como el volumen o la geometría, sino ante todo como pintura. *Los objetos de Bertrand Lavier deben entenderse como una reflexión sobre la pintura y sobre las posibilidades del discurso artístico en el filo de la abstracción y la representación, de la referencia y la autorreferencia*³⁰.



A partir de todos los procesos que se dan en las prácticas objetuales, como la simulación, la apropiación, la descontextualización y hasta la politización, en los años noventa muchos artistas que habían sido testigos de este desarrollo ven en el cuerpo humano un espacio crítico donde el artista, más que trabajar el cuerpo como soporte o indagar en las zonas más profundas del subconsciente individual y colectivo, recuperó el cuerpo en tanto que imagen para abordar así la pluralidad de experiencias que se desprenden de él, como la manipulación genética, la sexualidad, la enfermedad, el placer y la muerte, entre otras.

Los artistas de los noventa plantean básicamente, dos acercamientos distintos al cuerpo³¹. En primer lugar, desde un ilusionismo que sirve sucesivamente para fingir y descubrir lo real a través de elementos de la cotidianidad, cosas cotidianas pero con un sentido de extrañeza. Este proceso explica como algunos artistas sustituyeran al cuerpo por objetos icónicamente relacionados con él. En este proceder encontramos las obras de artistas como Robert Gober, Mathew Barney, Mike Kelly y Charles Ray.

³⁰ Ibid, P.426.

³¹ Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akál, 2001, P.152-153.

El segundo acercamiento rechaza todo ilusionismo y cualquier intento de sublimación para evocar destructivamente lo real en sí mismo. Este es el terreno, según Hal Foster, del *abject art*, arte en el que el cuerpo es sometido al choque, en el sentido de quebrantarlo y profanarlo. Como lo señala Foster:

Lo abyecto es aquello de lo que debo deshacerme a fin de ser un yo. Es una sustancia fantasmal no solamente ajena al sujeto sino íntima con él; demasiado de hecho, y es esta superproximidad la que produce el pánico en el sujeto [...] lo abyecto afecta a la fragilidad de nuestras fronteras, a la fragilidad de la distinción espacial entre las cosas en nuestro interior y en el exterior así como del paso temporal entre el cuerpo materno y la ley paterna [...] la abyección es pues, un estado en el que la subjetualidad es problemática, en el que el significado se derrumba³².

Bajo estas premisas se desarrolla el trabajo de artistas como Kiki Smith, Robert Gober y Paul McCarthy entre otros.



Robert Gober se encargó de iniciar una nueva estrategia crítica: crear esculturas tomando objetos domésticos como modelo. Aunque en esta serie de esculturas están presente el *ready made* duchampiano y los objetos seriales minimalistas, su procesos y objetivos son diferentes. Las esculturas domésticas de Gober están trabajadas artesanalmente y poseen un carácter de re-producción, pero no en el sentido de imitar o copiar sino de volver a producir una cosa de nuevo. Sin embargo Robert Gober no sólo reproduce un

objeto doméstico, sino que realiza un proceso de conexión orgánica entre ese objeto y el cuerpo humano en su ausencia. Sus objetos son el reflejo de emociones y expresiones del sujeto, comportamientos y emociones que aluden a la propia experiencia de este.

³² Ibid, P.157.

Interesándose más por lo íntimo que por lo social encontramos la obra de Charles Ray quien trabaja el cuerpo a fin de profundizar en el comportamiento de la psique humana, y lo lleva a cabo apropiándose de maniqués comerciales a los que añade la representación de su propio rostro o de sus genitales. En su trabajo *Oh! Charley, Charley, Charley* el artista confrontó la sexualidad derivada de un acto masturbatorio con una serialidad próxima al objeto pop, en el que paradójicamente aparece su propia representación de manera repetitiva simulando un acto sexual en grupo.



Otro artista que trabaja a partir de su propio cuerpo es Paul McCarthy quien sintetizó en su trabajo las influencias de las prácticas objetuales y apropiacionistas de Norteamérica y Europa. McCarthy vió en el *performance* el vehículo perfecto para sus acciones. Estas acciones que realiza en solitario, sin espectadores, frente a una cámara de video,



son una amalgama de diversos materiales y disfraces que el mismo utiliza y que puestos en escena, le sirven para explorar distintos tabúes relacionados con funciones corporales y con expresiones de deseos ocultos e incluso con situaciones violentas y traumáticas. En su trabajo

también adoptó la utilización de muñecos y robots a los cuales ponía en situaciones bizarras de extrema violencia y desagrado.

Para los artistas objetuales del cuerpo hay una tendencia a redefinir la experiencia individual e histórica, en términos de trauma. Así pues, para estos artistas la verdad en la cultura contemporánea reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado y en los objetos que circundan estas problemáticas. Entonces la obra de arte es entendida como choque, como la puesta en escena de nuestra

vulnerabilidad, un recordatorio de nuestra mortalidad. Muchos artistas desde entonces parecen poner en práctica esta noción al hacer del reconocimiento de nuestra corporalidad, sexualidad y mortalidad, así como el universo material que lo configura, el tema central de sus producciones. Sea como sea, estas concepciones del choque constituyen un aligeramiento metafísico de la antigua noción romántica, idealista, estetizante y burguesa de esencia del arte y, un llamado a la humildad al reconocer nuestras limitaciones y carencias ontológicas.

2.3 las exposiciones *Ante América, lo informe: modo de empleo y Materialismos* como referente

Nos ocuparemos aquí de tres exposiciones que considero pertinentes para analizar el problema del objeto desde la producción artística y desde su conformación por medio del acto curatorial. Las dos primeras, *Ante América* y *Lo informe: modo de empleo*, nos sirven como contexto espacial y teórico, para acercarnos a las diversas concepciones del objeto en la esfera plástica y sus posibles lecturas, para dedicarnos casi en su totalidad a *Materialismos*, la última de las tres muestras, por ser esta la que contó en su gran mayoría con objetos, y planteó el problema de la clasificación a través de la funcionalidad.

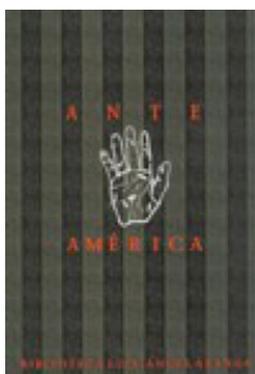
Una de las maneras de hacer evidente los cambios y procesos dentro del ámbito artístico, conocer las causas que motivan al ejercicio de la práctica artística y los diversos contextos desde donde se articulan son sin duda las exposiciones, tanto como testimonio del ejercicio creador como documento fehaciente de una época o momento histórico. En palabras de Anna Maria Guash:

Las exposiciones han pasado a formar parte de la conciencia de nuestra época; pero sus nuevas estrategias artísticas, más preocupadas por la contextualización de la obra de arte que por la presentación de sus registros formales, las han llevado a ser, además, situaciones didácticas en la que las obras y discursos inherentes a ellas inducen o provocan una

determinada respuesta por parte del público, respuesta que a su vez, se convierte en elemento integrante de la exposición³³.

Las exposiciones de las ultimas décadas han sido las manifestaciones principales de toda política cultural, lo cual las ha convertido en medios polivalentes y ricos de significados, válidos tanto para conformar sensibilidades, establecer gustos estéticos y configurar nuevos modelos museográficos , entre otros, como para modificar el comportamiento de los creadores y contempladores ante el hecho artístico e incluso ante la realidad social. Esto se logra en muchas de las ocasiones por medio de la presencia del acto curatorial.

Como es sabido, es una operación de riesgo examinar y exhibir objetos que en muchos casos, no han sido legitimados por otros eventos artísticos. Pero es de vital importancia esta tarea, tanto para expandir el campo artístico como para ayudar a hacer visibles los distintos componentes que lo configuran.



Así, dentro del contexto colombiano, en el año de 1992 se llevó a cabo una exposición titulada *Ante América*, la cual se organizó desde una postura antagónica a las distintas conmemoraciones del quinto centenario de la llegada de los españoles al continente americano.* se inauguró unas semanas después de las celebraciones oficiales, con el fin de comenzar a denotar desde allí, las diferencias entre ésta muestra y otras exhibiciones de arte de América latina realizadas por los países del primer mundo³⁴.

³³ Anna María Guash, "Las exposiciones en tanto conciencia de una época" en *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, P.5.

* para una información mas precisa sobre la conceptualización de esta muestra ver: *Ante América*, catalogo de la exposición, Bogotá , Biblioteca Luís Ángel Arango, 1992, Gerardo Mosquera; Raquel Weiss; Carolina Ponce de León, Texto introductorio, pags. 10 y 11.

³⁴ Jaime Cerón, *Proyecto pentágono*, Investigaciones sobre arte contemporáneo colombiano, Varios autores, Bogotá, Ministerio de cultura, 2000, P.127.

una de las principales intenciones de esta exposición era la de configurar las múltiples opciones de asumir la condición de latinoamericanidad en términos contemporáneos. Se puede decir que se intentó construir un mecanismo que ubicara el arte producido al sur del continente americano dentro de otro tipo de marco.

Habitualmente a los artistas latinoamericanos para visar su originalidad se les demanda ser *fantastic*, no parecerse a nadie o parecerse a Frida (...); lo plausible sería analizar cómo el arte de un país o región dados, satisface las demandas estéticas, culturales, sociales, comunicativas, etc. de la comunidad desde y para la cual se hace (...) si hay que estar en guardia frente al colonialismo que, es cierto, castra mucho arte contemporáneo de América latina, y en general, del tercer mundo, no puede hacerse desde la nostalgia por la máscara y la pirámide (...) ³⁵

La selección de los artistas y las obras de esta muestra, intentó deconstruir lo que parecían ser lugares comunes dentro de las discusiones de ese entonces. La posibilidad de cruzar los tres criterios de los curadores de esta muestra, tenía que ver con la necesidad de abarcar de manera inclusivista la diversidad de la producción artística del continente. De este modo, se reunieron obras de artistas como Ana Mendieta, Juan Francisco Elso y José Bedia de Cuba; Luis Camnitzer de Uruguay; Alfredo Jaar y Arturo Duclos de Chile; Francisco Toledo y Guillermo Gómez-Peña de México; José Antonio Hernández Diez de Venezuela; y Beatriz González, Antonio Caro, Doris Salcedo y María Fernanda Cardoso, de Colombia, entre otros.

Del mismo modo en que muchas de las obras de esta exposición funcionaron y acercaron al espectador a cuestionamientos de elaboración, nos encontramos ahora con la segunda muestra. Dentro del contexto internacional resulta interesante la manera en que la curaduría de ciertas exposiciones ha logrado navegar a través de aguas que parecían insondables a la hora de establecer parámetros de valor para diferentes conjuntos de obras. Así, una de las exposiciones más polémicas de la

³⁵ Gerardo Mosquera, *Ante América*, Catálogo de la exposición, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992, P. 16.

década de los noventa fue *Lo informe: modo de empleo* presentada en el centro Georges Pompidou de París y curada por Rosalind Krauss e Yves Alain- Bois. La muestra cruzaba el pensamiento de Georges Bataille con la producción artística moderna. Doscientas piezas integraron esta muestra, en un intento por cuestionar hábitos curatoriales tales como el estilo, el periodo, la noción de gran obra y el tema.

Dentro de esta exposición se perciben cuatro puntos de referencia, que sus curadores definen como operaciones: la *horizontalidad*, el *bajo materialismo*, la *pulsación* y la *entropía*, que tienen como finalidad enfrentarse a los principios más arraigados dentro del modernismo: la verticalidad, la visualidad, la instantaneidad y lo sublime. *Horizontalidad contra verticalidad, bajo materialismo contra la omisión de lo material en el modernismo, la pulsación contra la exclusión de lo temporal, y la entropía en contra de la estructura permanente*³⁶.

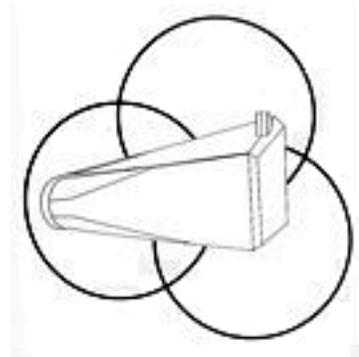
Para los curadores era fundamental que estas operaciones no fueran tomadas como temas, dado que no les interesaba la literalidad de los términos. De la falta de comprensión de este método por parte del medio especializado del arte se generaron las mayores polémicas, dado que la exposición estaba conformada por objetos materiales y no por rastros inexistentes que podrían indicar de manera literal la noción de lo informe.

Los curadores decidieron incluir dentro de la muestra un conjunto amplio de artistas que tuvo en cuenta nombres como los de Marcel Duchamp, Jean Arp, Alberto Giacometti, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris, Bruce Nauman, Eva Hesse, Robert Smithson, Richard Serra, Gordon Matta-Clark y Mike Kelly, entre otros.

Bajo estas premisas y resaltando el carácter conceptual que encierra la producción

³⁶ "Down and dirty" entrevista realizada a los curadores por Lauren Sedofsky, publicada en la revista *Art Forum* en el verano de 1996.

artística contemporánea, a comienzos del año 2000 se llevó a cabo en la ciudad de Bogotá la muestra titulada *Materialismos, imágenes en 3-D*, curada por Jaime Cerón y Humberto Junca y en la que se indagó sobre un conjunto de cosas de múltiple definición, a través de categorías diversas para evitar una lectura unidimensional que aplanara el objeto expuesto.



Además de los referentes obligatorios que se incluyeron en esta muestra, como las obras de Beatriz González, Doris Salcedo y Nadín Ospina entre otros, los demás trabajos, que se identifican con el objeto común, se ubicaron a partir de tres dimensiones derivadas de su uso: funcionalidad, afuncionalidad y disfuncionalidad.

El agrupamiento de los elementos de esta muestra se emparentó con una labor arqueológica, más que con el campo estético. Antes que señalar valores formales guiados por gustos predecibles o por convenciones ajenas, *Materialismos* intentó ser un espacio de taxonomía múltiple.

Esta es una muestra con objetos. Objetos semejantes a otros, objetos distantes entre sí. Objetos con historia. Objetos con profundidad (...) Estante en cuyos compartimientos se colocan elementos asociados, no por su color, ni por su forma, ni por su técnica, ni por su peso, ni por su edad, sino por ser cosas que parecen ser otra: esta exposición se propone como un ejercicio de similitudes, de manera paralela a como Foucault escribe *Las palabras y las cosas*, como "una historia de la semejanza"³⁷

El común denominador de la curaduría de esta muestra no se basó en un *ismo*, como tampoco fue su propósito el trazado de un orden ejemplar. Los objetos que allí se insertaron, compartieron únicamente su problemática ubicación en los órdenes tanto de lo cotidiano, como de lo artístico.

³⁷ *Proyecto pentágono*, Investigaciones sobre arte contemporáneo colombiano, Varios autores, Bogotá, Ministerio de cultura, 2000, P.132.

Esta exhibición no se ha pensado como un trabajo en contra de cualquier taxonomía, porque ciertamente existe una labor de ordenamiento. Digamos que hay un método implícito, una mesa translúcida que no sólo se llena de objetos dispares, también deja ver lo que hay debajo de ella: profundidad habitada por giros que pueden causar vértigo al compararlos con la sólida estabilidad de su superficie³⁸.

Está claro que dicho mueble es una metáfora, y que su profundidad es propia de las obras seleccionadas, cuyos códigos apuntan a lecturas de variada procedencia: domésticas, estéticas, populares, políticas, históricas e ideológicas.

El fundamento de materialismos fue la exploración de la producción artística contemporánea en Colombia, a la luz, y sombra, del concepto de objeto. De esta manera lo que se intentó hacer fue hacer visible la relación intrínseca entre los medios artísticos denominados comúnmente tridimensionales y la dimensión del cuerpo que mide su percepción.

Así, Materialismos se ubicó dentro de la categoría definida históricamente como escultura. Sin embargo, para precisar la naturaleza del tipo de objetos que involucra, es necesario mirar más allá de sus límites, a fin de reconocer todas aquellas posturas que sirven como antecedentes. La primera y más radical evidencia sobre este tipo de actitud la encarna la obra de Beatriz González, consolidada hacia finales de la década de los sesenta.



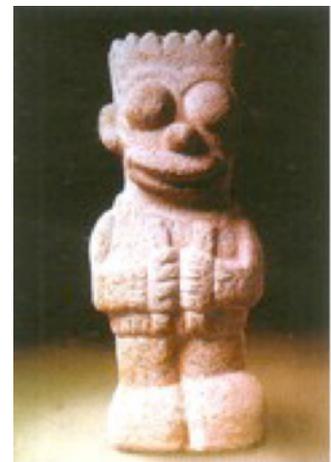
En 1970, Beatriz González realizó una copia de una estampa del Señor caído de Monserrate. La pintura, realizada con esmalte sintético sobre lámina de hojalata, tiene un elemento adicional que funciona como el marco de la obra. Así, decidió establecer, irónicamente, como un contexto espacial adecuado a

³⁸ Ibidem.

esta estampa, una cama comprada en un mercado popular. La presencia de este marco señala una especie de citación de un sistema de gusto que enlaza tanto a la pintura como al objeto que le sirve de marco. Esta obra fue bautizada como *Naturaleza casi muerta*, título que refuerza la alteración producida en el sentido de la imagen original.

Junto a los rasgos anteriores, la presencia del mueble produce una alteración más radical en la experiencia perceptiva que suscita la obra. El mueble invierte el eje ideal de un cuadro, convencionalmente vertical, y lo lleva a la horizontalidad. La horizontalidad de la cama brinda una continuidad a la obra con el espacio arquitectónico en el que se ubica, ligándola a la materialidad del cuerpo del observador.

Los variados debates en torno al arte norteamericano que se dieron en las últimas décadas del siglo XX, desde diversas posturas que incluían desde la búsqueda de una identidad hasta la importancia de la originalidad, pareció ser la situación que rodeara las obras que Nadín Ospina produjo durante la década de los noventa. Ospina reúne dos referentes, al menos, del discurso centro-periferia, tan característico de la posmodernidad. En la obra *critico arcaico*, de 1993, la cual se presentó en *Materialismos*, enlaza a *Bart Simpson*, un personaje que circula por los *mass media* con un estilo precolombino, haciendo converger en su nueva imagen diferencias cronológicas, imaginarias e ideológicas. Ante esta pieza surgen las preguntas de ¿qué es lo propio? ¿Qué es lo ajeno? Y ¿qué es lo que constituye más efectivamente el patrón de identificación. Esta obra parece plantear además una duda respecto al signo que se estaría transculturizando, porque no sabemos si se enaltece la clase media norteamericana, representada por el personaje de la televisión o si al poner en cuestión las sacralidad del pasado precolombino se revela el conjunto de ficciones



que lo rodean y que funcionan como una especie de paraíso perdido a la manera de El dorado³⁹.

Junto con los trabajos anteriores y dentro de los referentes de artistas y obras consolidadas que se incluyeron en la muestra se encontraba la obra *Atrabilarios* de Doris Salcedo. Esta obra estaba constituida a partir de veinte nichos cavados dentro de un muro, en donde se ubicaron zapatos, básicamente de mujeres. Una membrana animal, suturada en el borde de cada nicho, oculta los zapatos apenas visibles tras ella. Esto generaba que la mirada de los espectadores se enlazara a una cierta dimensión corporal.



Al percibir los zapatos a través de la membrana y al verla suturada al muro se llegaba a conjugar el sentido de la vista al sentido del tacto y comenzaba a funcionar la estructura metafórica de la pieza, que la conectaba a situaciones previamente vividas por cualquier espectador. Adicionalmente, la forma de los nichos, el estilo de los zapatos y el de costura, vinculaban la imagen con un contexto cultural y una idiosincracia específicos. Todo esto se articulaba produciendo una imagen silenciosa y conmovedora a la

vez, que apuntaba a una relación entre el cuerpo y el lugar que le servía de límite.

Esta obra surgió de una serie de experiencias sobre la desaparición forzada en Colombia que llevaron articular en lo largo del proceso varios procesos aparentemente inconexos, que fueron señalando como sus protagonistas aquellas personas que viven el dolor de esa pérdida que nunca se percibe como definitiva. Dentro de sus obras podemos encontrar diversos materiales provenientes en su mayoría de espacios domésticos, haciendo referencia a los residuos materiales del hombre en su paso por el mundo y de cómo estos sirven de testimonio.

³⁹ Para un análisis más completo de la obra, de Nadín Ospina realizada durante la década de los noventa, ver el artículo: "Germán Nadín Ospina: "Precolombino posmoderno" en: Revista Poliéster, México, Vol.4, No.11, invierno de 1995.

En la primera dimensión, la funcionalidad, se acomodaron aquellas obras que, además de su función estético-simbólica, implicaban una utilidad material.

Desde esta perspectiva surgen los objetos de Andrea Echeverri, que inicialmente se exhibieron en una serie de “ventas de garaje” que la artista realizaba frecuentemente a mediados de los años noventa en diversos espacios, entre ellos un café y una discoteca. El rasgo común de su trabajo en ese entonces radicaba en su ubicación dentro del ámbito de lo utilitario: realizaba lámparas, vajillas, candelabros, jarras, espejos y portarretratos, entre otros. No obstante, sus objetos enlazaban un conjunto de problemas altamente sofisticados que hacía referencia tanto de la función concreta que les daba lugar como al sistema simbólico que limitaba con ellos. Así en los portarretratos, por ejemplo, proyectaba el contexto cultural que está detrás de la práctica común de enmarcar fotografías de seres queridos dentro de algún rincón del espacio de vivienda a través del enlace de múltiples referencias al objeto.



Centrándose en la idea de que el tener una fotografía de alguien implica dirigir los pensamientos a la imagen de esa persona se basó en la iconografía de las tiras cómicas impresas, donde se ha establecido una convención para representar lo que se está pensando: los globos que se desprenden de la cabeza del personaje. Así en sus portarretratos, el espacio para ubicar la fotografía se encuentra precisamente en el globo.

Continuando, nos encontramos ahora con el trabajo de Antonio Melo, quien trabaja la talla en madera y presentó para la muestra dos “retratos” que no superan los cincuenta centímetros de altura. De esta manera comparte con un alto porcentaje



de las obras expuestas en Materialismos su escala domestica. Así es fácil imaginarlas haciendo parte de un contexto decorativo. En ella se puede recordar la función originaria del retrato, encargo que se ubicaba en espacios como la habitación, en donde era mas fácil percibir su función utilitaria, pues ejerce la misma dimensión de un mueble, como una cama, una mesa de noche o un espejo.

En *Mis viejos*, Melo dio forma a una “instantánea” de dos ancianos sentados, de cuerpo entero mirando fijamente hacia delante, como esculturas hieráticas. Este rasgo se acentúa en *Rosa*, retrato de una vendedora de periódicos, también de cuerpo entero y totalmente vertical. En palabras de Rosalind Krauss:



la lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y hablan una lengua simbólica sobre el significado o uso de dicho lugar (...) dado que funciona en relación con la lógica de la representación y señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la escultura, ya que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional⁴⁰.

en este caso, la conmemoración que tienes lugar no esta avalada por un consenso como ocurría con un monumento hasta el siglo XIX. Melo elaboraba retratos de personajes anónimos que, sin embargo, manifiestan gallardía y entereza, más allá de su reducida escala. Como si fueran el modelo de un monumento futuro, una pieza de mobiliario o un juguete.

Precisamente, asimilándose tanto a un diminuto monumento como a un juguete, la obra *Trofeo* de John Edward González también se debate entre la grandeza y la

⁴⁰ Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, P.207.

futilidad. González modificó un trofeo para que, al ser manipulado por el espectador, se desbarate. La base está torcida y, al pretender arreglar el desperfecto, el hombrecito dorado se desploma y vuelve a su posición original si se desiste en el intento de acomodar bien su base. Este trabajo fue elaborado para la exposición *Homenaje a los primeros premios de los Salones Nacionales*. La crítica no podía ser más mordaz: el premio que se derrumba sobre su pedestal da a entender que no existe consenso sobre lo que representa.



En otra de sus obras, *Cuchillo eléctrico* González continúa con su idea de plantear como trabajo escultórico un tipo de "ready made ayudado" que en este caso es obviamente un cuchillo eléctrico al que se le han soldado dos pares de pequeñas siluetas en metal, que copulan rítmicamente gracias al desplazamiento de sus dos cuchillas cortantes. Este tipo de metáfora nos recuerda el interés de los surrealistas por hacer visible la dimensión del deseo a través del conjunto de objetos que pueblan pasivamente la realidad. Nuevamente, el sentido de su obra se generó sólo cuando el objeto era manipulado por el espectador.



Pasando a la segunda sección, la de afuncionalidad, se ubicaron aquellas obras que se remitían a la categoría de objeto a lo no necesariamente funcional, lo inútil. Por eso se trata de cosas que parecen dirigirse exclusivamente a desempeñar una función al nivel de la conciencia.

En el trabajo de la artista María Teresa Corrales se denota una preocupación constante por la pequeña escala, por lo diminuto. Y resulta eficaz por la atención que provocan sus miniaturas frente al espectador. Objetos cotidianos se encogen frente al espectador –como en intermisión– o adquieren una dimensión relativa al ubicarlos al lado de objetos diminutos, a su vez vecinos de las personas – gigantes

en proporción- que encaran sus trabajos. Estas obras implican, desde sí mismas, una dimensión de la distancia, lo que hace que aunque uno las mire de cerca siempre las vea desde lejos. *El problema que plantea Corrales es el de las cosas en*



*proporción de... objetos demasiado pequeños o personas demasiado grandes*⁴¹. por ello se puede decir

que sus piezas cuestionan el uso de las cosas y a quien las usa, generándose así la pregunta de ¿para qué sirve esto? Una disyuntiva entre los utensilios de una

casa de muñecas o una maqueta de arquitectura y una obra de arte, entre lo artesanal y el *ready made*, entre un objeto decorativo y una herramienta de trabajo y, por consiguiente, entre el juego –la representación- y la realidad.

Bajo estas premisas se articula la obra de Sammy Delgado, quien copia a escala 1:1 la forma y el color exactos de modelos de autos, aviones y robots. Sus piezas son maquetas de maquetas, retratos de retratos de lo que hace el hombre. De nuevo el juguete es una referencia. *El juguete es la primera iniciación del niño en arte, o mejor, para el niño, es el primer ejemplo concreto de arte; y cuando llega a la edad madura, los ejemplos perfeccionados no le dan a su mente la misma sensación de calidez ni el mismo entusiasmo, ni el mismo sentido de convicción*⁴².



Pero las piezas de Delgado dan un paso en otra dirección; si el juguete es una representación o una reflexión de la realidad –como una obra de arte- sus modelos, hechos en papel y cartón, serían reflexiones de tales representaciones. Son la representación de cómo representamos. Un sistema tautológico.

⁴¹ *Proyecto pentágono*, Investigaciones sobre arte contemporáneo colombiano, Varios autores, Bogotá, Ministerio de cultura, 2000, P.145.

⁴² Charles Baudelaire, “A Philosophy of toys”, *The Painter of modern life and others essays*, London, Phaidon, 1964, P.199.

Pero aquí lo que a Delgado le interesa no es el referente primero, la cosa real, el avión, el carrito o el robot; lo que a él le interesa en sí es la mimesis, el parecido, la superficialidad de una imitación inútil, y se hace evidente en los materiales que emplea para dar cuerpo a sus calcos (cartón y papel). Así, en un ejercicio que se podría catalogar como excesivo, Delgado copia, corta, ensambla y pinta todas las piezas, pero paradójicamente, sin la pretensión de sobrepasar en detalle a sus modelos de plástico. Impostura, falsificación. Objeto hechizo.

Alvaro Bernal presentó una pieza que se encontraba inmersa dentro de las mismas directrices de Delgado, pero en este caso referida al ámbito socioeconómico de la



tecnología. Se trató de un cohete hecho de guadua♣, que puede transportarnos tan sólo por senderos ideológicos, dado que enlaza uno de los signos más apabullantes del desarrollo económico que llevaría a conquistar otros mundos, el cohete, con uno de los rasgos más elocuentes del subdesarrollo, la vivienda informal. De esta forma su obra participó de la práctica cultural conocida como *bricolaje*, que se define cómo un proceso intelectual indirecto que conduce a la creación de nuevos signos a partir de la utilización de signos ya existentes, lo que implica la destrucción de significados previos. *El cohete de Alvaro Bernal afirma y contradice la supremacía de la*

*verticalidad, como emblema del monopolio de la masculinidad dentro de la cultura occidental, que se percibe desde la ubicación habitual de las pinturas hasta la erección de monumentos y edificios*⁴³. Esta obra nos conduce entonces por una metáfora que se activa sobre la superficie del objeto, propiciando que seamos nosotros quienes articulemos sus posibles referentes, desde el espacio exterior a la obra.

⁴³ Jaime Cerón, *Proyecto pentágono*, Investigaciones sobre arte contemporáneo colombiano, Varios autores, Bogotá, Ministerio de cultura, 2000, P.149.

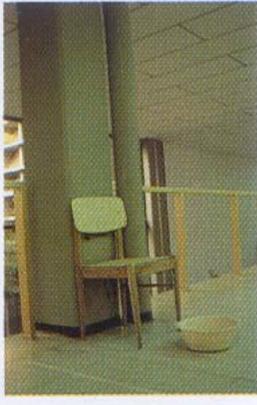
♣ La guadua es un producto de origen natural, usado en la fabricación de diversos muebles y construcciones de carácter informal.

La última categoría, la disfuncionalidad, agrupó aquellas obras que conducen la dimensión del objeto al desentronamiento de su valor convencional: la función que explica su forma. El interés en este tipo de acción radica en la manera en que en estos objetos alterados se reorienta la conexión entre la experiencia humana y la materia del mundo.

La artista Silvia Gómez en su obra *Los más pequeños* vinculó varias vivencias encadenadas a objetos, materiales y gestos. La obra consistió básicamente en una misma labor, atornillar, aplicada a dos objetos distintos y con sentidos diferentes. Por un lado, aparece horizontalmente sobre el suelo una antigua maleta de cuero que ha sido plegada sobre sí misma y sujeta con infinidad de tornillos distintos, sugiriendo la máxima recursividad posible para mantener encerrado lo que dicha maleta contiene. De esta manera, se delata la existencia de algo secreto que está guardado en su interior y que es mejor preservarlo en ese estado. Por otro lado, aparece un grueso cinturón de hombre, ubicado sobre una pieza de madera y minuciosamente atornillado a ella, que por su longitud hace pensar en un hombre de grandes dimensiones y que, al estar expuesto verticalmente, alcanza la altura promedio de un adulto. En esta obra se configura una imagen con rasgos femeninos que provienen de la manera como se vinculan las vivencias que se utilizan como fuente a los materiales a través de los gestos de elaboración.

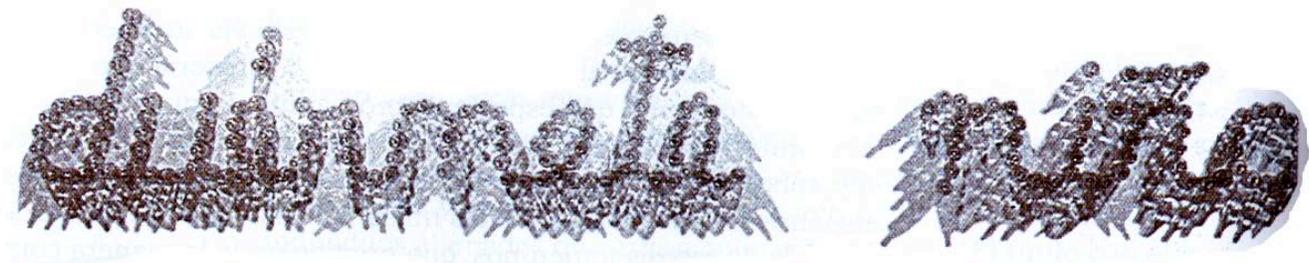


En la obra de la artista Imelda Villamizar, se exploran las posibilidades metafóricas de los materiales que conforman los objetos, a fin de otorgarles diferentes tipos de valoraciones simbólicas. En el caso de la obra *Por el fruto se conoce el palo*, se sometió la superficie de una silla de madera a una acción permanente de sobras de alimentos. A esta silla a la que le hace falta una pata, se le realizó una cirugía



reconstructiva en jabón para lavar platos, reemplazando ese miembro ausente. Frente a ella hay un platón de plástico, lleno de otro tipo de jabón solidificado, en cuya superficie ha quedado marcada la huella de un pie. En esta obra, los objetos y materiales asumen la función de índices de una sutil presencia corporal, que se intensifica por la manera en que se han puesto en relación mutua a través de los procesos de elaboración.

En *Canción de cuna*, Germán Martínez empleó botellas de plástico, que ubica una al lado de la otra adheridas a la pared, para formar con ellas la palabra escrita en letra cursiva *duérmete niño*. El resultado es un arrullo transparente, luminoso, pero fatal en el fondo. Cada envase posee un sedimento de *Boxér*, un compuesto químico de fácil evaporación y fuerte olor que es empleado comúnmente por drogadictos e indigentes como alucinógeno, por su fácil consecución y precio (su equivalente en México sería el Resistol 5000). Lo preciso de esta alusión se encuentra en la manera en que usa los materiales y en lo acertado de la frase y el título de su obra. Sin disfrazar nada, cada elemento desempeña una labor *in situ*, una función estructural: las botellas dan cuerpo al texto y el *bóxer* asentado en el interior del

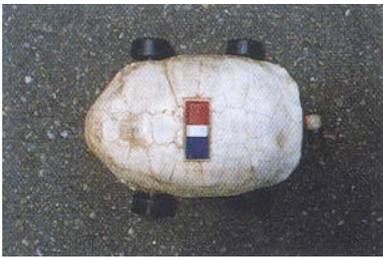


recipiente simula pegar cada botella por su base al plano vertical que las soporta; así mismo, cada una de ellas, es a su vez, un *ready made* tomado del contexto callejero, tal cual: la botella como contenedor de la droga improvisada. De esta manera, Martínez calca un proceder callejero, un modo de empleo negativo de estos materiales, y ensambla con ellos una paradójica reflexión sobre la infancia, el

desamparo y la posibilidad de la evasión de estos mediante un adormecimiento auto-inducido. Se hace evidente entonces, como una cosa reemplaza a la otra.

Las obras con las que el artista Jorge Torres participó en esta muestra se ubican en un estado intermedio entre la civilización y la barbarie. Torres asume el papel de un depredador, pues sus piezas remiten casi inmediatamente al trofeo de caza, al poder de destrucción, de cambio, de colonización. Pero los *souvenirs* de cacería de Torres no se mantienen intactos. La pregunta de un ecologista respecto a sus piezas, podrían ser si el artista mata a los animales que utiliza o si sólo consigue sus despojos. Ese desconocimiento de una respuesta concreta da a sus objetos un halo censurable, de proceder erróneo, de mal ejemplo.

En *fisher price*, título que hace alusión a una marca de juguetes norteamericana, caparazones de tortuga y de armadillo se convierten en una suerte de carritos blindados al adicionar ruedas, motor y otros accesorios de carros de juguete. Otra



de sus obras que también participó en *Materialismos* consistió en un rifle que ha sido forrado con la piel de un animal, con todo y cola. El arma de fuego se convierte así en parte de la presa, se animaliza, se camufla. En todo caso los elementos descartados de Torres comparten una

energía propia, como fetiches o amuletos que parecen aún cargados con la energía vital del animal del que provienen, como patas de conejo que saltan de la superstición a la metáfora, de la locomoción animal a la mecanización, de lo natural a lo "surreal". De todas maneras ¿ a quién se le ocurrió tomar un hueso y fabricarse una herramienta?

La gran mayoría de artistas que participaron en esta muestra, trabajan bajo otra lógica distintiva, suturan sutilmente diversos trozos de materia, relacionan fragmentos de hechos provenientes de diversos sectores de la experiencia o incluso cruzan objetos tomados de los distintos contextos que rodean su existencia. En este sentido,

es visible el lugar desde donde actúan estos artistas. Sin necesidad de impostar una intencionalidad a ultranza, ya sea de carácter nacionalista o no, los nuevos artistas, al trabajar con lo que está ahí, reflejan su entorno sin caer en la demagogia o en el oportunismo político. La infancia es el origen al que vuelven quienes miran atrás. No *Bachué*. Otros juegan con la historia, con el menú de las formas y los contenidos artísticos, creando cruces temporales y culturales entre el ayer y el antes de ayer, dando a luz vástagos de culturas *ready made*.

Capítulo 3

Los objetos y la pintura

3.1 El problema de la representación en la pintura contemporánea

Con la aparición de las formulaciones que le permitieron al arte llegar al verismo representativo, la pintura asumió la responsabilidad de liderar los discursos artísticos. Expresar la ilusión del espacio tridimensional en el bidimensional supuso una construcción abstracta que, además de respaldar resultados visibles, catapultó las especulaciones sobre el ser del arte y del artista a territorios que en el siglo XX deberían trascender los códigos tradicionales.

La historia de la pintura se ha desarrollado entonces en un devenir de dilucidaciones que han nutrido sus búsquedas y las de otras expresiones del arte visual, que a su vez han retroalimentado sus procesos. Este no ha cesado de ser un continuo de hallazgos y conquistas, con momentos trascendentes en lo concerniente a los

apoyos investigativos de los que ha requerido el arte, como el que se produjo con el anuncio del fin de la visión naturalista. En ese momento, las cargas intelectuales del arte aumentaron la necesidad de detectar otras direcciones de tránsito para la creación artística.

Paul Cézanne fue el pintor que, desligado de juicios de carácter emotivo, logró precisar el centro de la problemática en la cual se debatía la creación visual a finales del siglo XIX. En consecuencia, fue quien condujo la discusión por las vías estructurales, razón por la que puede ser considerado el primer artista conceptual, en una comprensión de la discursiva artística moderna.

Cézanne fue pionero en detectar los valores abstractos sobre los cuales ha indagado el arte del siglo XX, con mayor desprendimiento al motivo representativo y, por ende, con mayor autonomía. La inquietud básica que lo condujo a la redefinición de cánones y supuestos tradicionales fue encontrar, a partir de los elementos del trabajo plástico, la esencia del arte que le da permanencia a la expresión, a pesar de la constante mutabilidad de la referencia visible.

En la medida en que las premisas planteadas por Cézanne fueron entendidas y



procesadas, el medio pictórico ganó creciente abstracción en lo formal y lo conceptual, hasta desprenderse, en los primeros collages y ensamblajes del siglo XX, de su formato y recursos tradicionales. La pintura exploró, desde entonces, la utilización de nuevos materiales, que después adquirieron valores expresivos *per se*; amplió su campo de

especulaciones por fuera del formato que le había sido propio; afianzó la comunicación entre el dibujo y pintura (que ya había postulado Cézanne) y conoció otras posibilidades discursivas, la de desvincularse totalmente del mundo de lo aparente.

Los lazos entre arte y vida se acercaron desde la pintura, al unir el objeto real o el material crudo al cuerpo pictórico y al extenderse luego ese objeto autónomamente, hasta ocupar el espacio total. Como aclara Michael Kirby, en la primera historia que se escribió sobre el *happening*⁴⁴, esta continuidad de propuestas que se produjo desde el paso de la pintura al *collage* llevaba implícita una invitación a la participación del espectador y la semilla que condujo a la introducción de la acción presente del artista, hasta que su ser y su actitud reemplazaran a la obra creada por el.

El proceso cumplido culminó en la instalación, a la que Ilya Kabakov ha denominado "la cuarta fase del arte visual"⁴⁵. Según este artista ruso, para llegar a la producción representacional, el arte ha pasado por tres formas distintas de desarrollo que han sido el icono, el fresco y la pintura. El icono lo concibe naturalmente conectado con lo simbólico y lo metafísico, como algo altamente significativo y separado de este mundo al asumirse como un sujeto sagrado. El fresco lo expone como un enorme panorama en el que se exige el desplazamiento de la mirada, ante la representación de una serie de hechos concatenados. Por último, a la pintura la ubica, dentro de un continuo histórico, como una alteración radical del fresco, en el sentido en que la atención se fija en un solo fragmento de éste, abriendo una ventana sobre la pared. Kabakov afirma que, como el icono, la pintura invoca una condición sagrada y, como el fresco, lucha por reunir un espectro enorme de eventos.



⁴⁴ Michael Kirby, *Happenings*, New York, G.P. Dutton & Co.;1965, P.54. esta es la primera publicación que recopila una historia del happening y que hace un análisis de sus orígenes en la historia del arte moderno; Kirby sostiene a lo largo del texto que el desprendimiento del artista de la pintura a la acción se inicia con al aparición del collage.

⁴⁵ Ilya Kabakov, *La vida de las moscas*, catalogo de la exposición organizada por el Kunstverein de Colonia, Alemania en 1992.

En su proceso de enriquecimientos y variaciones, la pintura, aclara Kabakov, ha agotado sus posibilidades de ser ventana hasta dar paso a la cuarta fase del arte, que para él es la instalación. Progresivamente, las conclusiones en las que se basaron los cambios de las expresiones bidimensionales y las que, sin referentes de definición muy claros, se denominaron de la cuarta dimensión, se fortalecieron en desmedro de lo manual, debilitando cada vez más la noción de pintura en el sentido estrecho que ésta conoció hasta el inicio del siglo XX.

Es natural entonces que el siglo XX hubiera pretendido el desplazamiento de la pintura como forma ya superada. Pero es comprensible también que, a pesar de ese anhelo y la crudeza que en ocasiones logró alcanzar el debate en contra de las creaciones manuales, el siglo XX hubiera sido un periodo dominado en número y acción por el trabajo de los pintores, aunque más decididamente durante los primeros cincuenta años.

Es así como la evaluación sobre el sentido total de la pintura en la creación visual del siglo XX, aún no ha podido madurar y se desplaza como tarea para el comienzo del siglo XXI, quedando enfrentado a la revisión conceptual de la herencia que recibe, para determinar el principio de los rumbos creativos que empieza a asumir. Los replanteamientos que debe elaborar, están destinados, por prioridades de la lectura de la historia, a reducir los inventarios de lo que se acoge a proporciones más precisas y justificadas, en concatenaciones en las que se haga visible una edificación coherente.

Puede afirmarse entonces que, además de hacer visible el tránsito que ha cumplido la pintura hacia la instalación, poniendo en evidencia el centro que ocupa en esta última el pensamiento pictórico, los pintores contemporáneos contactan los problemas constructivos de la instalación con los constructivos de la pintura, relegándole a esta última todos los componentes de los que goza el arte conceptual, valiéndose en muchas de las ocasiones tanto del trabajo manual

(artesanía, bricolaje y manualidades) como de la propia tecnología y la reproductibilidad, dotando al trabajo pictórico actual de significados polivalentes en una amalgama de pastiches y recetas conceptuales.

El tríptico *Bodegones* es una de las pocas obras realizadas en el periodo de la obra de Bernardo Salcedo que podría denominarse como escritural. En el corto trayecto de tres años, el artista colombiano realizó trabajos fundamentales para la comprensión de lo que ha significado el desarrollo del arte conceptual en América Latina.



Esta obra fue colgada, por petición expresa del artista, en la sección de pintura de la tercera bienal de arte de Coltejer. Con ello se hace visible la condición pictórica que se le otorgaba al trabajo conceptual y las influencias que, desde estas concepciones, pudo despertar la mirada de otros artistas que en el momento referenciaron posibilidades expansivas del quehacer artístico y pictórico en dichas formulaciones.

La artista brasileña Adriana Varejao, utiliza la pintura como el medio más acertado para llevar a cabo una crítica social contundente sobre la discriminación del arte culto y como comentario político sobre las prácticas colonialistas que se llevaron a cabo en el continente americano. En su trabajo *Enchapado al estilo de un tapete en carne viva*, nos deja ver el afán de occidente de instaurar una alta cultura en América Latina, simbolizado acá por unos azulejos que se están desprendiendo, dejando a la vista toda carne muerta y la putrefacción resultante de las masacres perpetradas en los países colonizados.



Varejão reproduce esos frisos que se situaban en los arranques de los muros, para interesarse después por los alicatados más normativos de la arquitectura doméstica burguesa y desembocar en la austeridad de unos azulejos que cubren obsesiva y uniformemente suelos, paredes y techos. La artista pinta con gran minuciosidad esos revestimientos

arquitectónicos, provocando en el espectador la sensación de que se halla ante verdaderos ensamblajes de azulejos, de manera que por una parte genera un engaño óptico que duplica lo buscado por esos azulejos reales del barroco, y por otra suscita una vez más la vigencia de la pintura como procedimiento de representación

En la obra *Trocado* del artista colombiano Pablo Adarme se indaga sobre la relación directa del objeto y su dueño por medio de su función. Este trabajo se soporta en un tipo de transacción social, simbólica y económica que ha existido desde el pasado mas remoto: el trueque. A través de una paleta de colores en la gama del azul, el artista visitaba a diferentes personas en su lugar de residencia y solicitaba realizar un intercambio de objetos cuya coloración estuviera dentro de dicha gama por uno similar de un color opuesto. Una vez se repitió este proceso en varios lugares, se fue configurando una conjunción de hechos y situaciones potenciales. Como resultado, aparece una instalación de objetos de diversas funciones y procedencias, unidos por esa curiosa sintonía cromática, y que evocan distintas relaciones con el cuerpo.



El hecho de percibir en estos objetos un cierto grado de utilización previa, hace incorporarse una memoria vital que no sería visible en ellos cuando recién han sido

producidos. Al estar instalados sobre el piso directamente, no inducen una legitimación o mitificación de aquellos actos humanos que están latentes en cada uno. Más bien parecen querer compartir con los espectadores su propio lugar y dimensión.

Para la artista española Angela de la Cruz, la pintura trasciende lo meramente representacional y se queda con la utilización de la materia tal cual, en bruto. Así Angela de la Cruz se remite a los componentes básicos de una pintura, el óleo, el



lienzo y el soporte, pero no para utilizarlos en el sentido tradicional, de relleno, de contenido, sino para enlazar dichos elementos uno a uno como una sumatoria, y mostrarnos un supuesto mal uso de la pintura, un uso incorrecto. Sus piezas funcionan de igual manera que los objetos de Claes Oldenburg, en el sentido en que no sirven para lo que se hicieron cancelando así su posible

función. Sus pinturas son un comentario sobre la pintura, un retrato de ella, la cita de otra cita y funcionan de este modo como forma tautológica. Pinturas que se desprenden de su propio soporte dando a entender que no existe un consenso sobre lo que representan.

La diferencia entre visibilidad e invisibilidad parece caracterizar el trabajo de Mario Opazo. Se trata de tres dispositivos que hacen percibir ideas potenciales, utilizando diferentes canales para tal fin. Hay una palabra escrita en lenguaje convencional, otra conformada en alfabeto braille y una mas abordada desde una dimensión sonora, también ligada a una convención cultural de otro orden, como es el mecanismo de una "caja musical". Lo que es posible conocer desde cada uno de estos canales, es simultáneamente invisible



desde los otros, de manera sucesiva. Aun así, los tres objetos forman un conjunto de muy discretas dimensiones dentro de un espacio arquitectónico, que parece funcionar como un ambiente dentro del cual dichos objetos parecen ocupar "otra dimensión".

Este artista ha incursionado con obras anteriores en problemas similares que tienden a sugerir la forma en que nuestra intimidad se mantiene presente en todos los actos de nuestra existencia, incluso en aquellos que ocurren en espacios públicos. Obras como estas funcionan como dispositivos para recordar que somos sujetos individuales, aun cuando nos identificamos con prácticas colectivas.

El trabajo de la Argentina Liliana Porter se elabora, desde un sistema imaginal de "cajas chinas" (donde cada continente es a su vez contenido de otro continente, y cada representación puede ser referente de otra representación), valiéndose de una escala de sucesivas figuraciones que va del ilusionismo plano obtenido con el grabado, a la incorporación de trazos directos (generalmente con carboncillo o pastel) y de objetos tridimensionales adheridos a modo de bricolaje.

Mucho se ha insistido sobre este tipo de juegos en los que ha incursionado Porter, explorando la desdibujada frontera entre objeto verdadero y objeto representado, entre original y copia, ambos inexistentes o inasibles, en continuo desvanecimiento y reconstrucción. Un juego que es también fronterizo entre el texto visual y el texto literario, ya que en el desarrollo de su obra impresa, fragmentos de imágenes corporales, de historias íntimas y memorias dispersas, junto a otras apropiaciones, funcionan como enigmas icónicos, o como signos dentro de una trama narrativa y poética con evidentes filiaciones literarias.



La obra de Maurizio Cattelan es una de las más polemizadas dentro del arte actual y es que en su gran repertorio de producción artística que incluye objetos, animales disecados, performance, pintura e instalación, siempre hay un componente crudo e irónico que va desde comentarios políticos o religiosos hasta bromas en torno al arte occidental.

Es el caso de una de sus obras donde se apropia de una conocida pintura de Lucio Fontana en donde el lienzo de la misma es acuchillado. La apropiación de Cattelan es mucho más directa pues su lógica se desprende en gran parte del juego clásico del arte conceptual al introducir en la obra dos citas provenientes de distintos contextos. El lienzo es acuchillado pero con la diferencia de dejar una marca conocida



popularmente por todos, la del zorro, indicándonos, simuladamente, que no fue el artista quien produjo la herida en el cuadro sino alguien ajeno a este.

Una caja de cereal, unos cuantos palillos de dientes, jabón en polvo, cubos de azúcar y plastilina son algunos de los materiales recurrentes dentro del trabajo del artista estadounidense Tom Friedman, quien desde hace dos décadas se ha caracterizado por redefinir la construcción de la obra de arte contemporánea, valiéndose de prácticas tan comunes como la artesanía y el bricolaje. La utilización



de objetos comunes tales como goma de mascar usada y popotes de papel, le han servido a Friedman para replantear el valor del objeto masificado y devolverlo al mundo dignificadamente a través de la transformación artística, un proceso donde el valor intrínseco derivado de la función del objeto se enfrenta directamente a su materialidad. Negación del signo, reafirmación de la materia.

3.2 El objeto y la apropiación: traducciones culturales sobre el trabajo del autor.

La omnipresencia de las prácticas apropiacionistas en el arte occidental de finales del siglo XX, llevó a Douglas Crimp a indagar acerca de las condiciones culturales que las sustentaron, a fin de comprender y precisar diferencias en su interior. Siguiendo ese principio, Crimp identificó dos posiciones recurrentes en el campo del arte posmoderno, que fueron la apropiación genérica y abstracta de estilos y la apropiación específica de situaciones extraídas de una práctica cultural.

La centralidad de la fotografía dentro de la gama actual de prácticas artísticas la convierte en un asunto clave para elaborar una distinción teórica entre modernismo y postmodernismo. La fotografía no sólo ha saturado nuestro medio ambiente visual al punto de convertir la invención de imágenes visuales en algo arcaico, sino también es claro que la fotografía es demasiado múltiple, demasiado útil para otros discursos, como para que pueda confinarse por completo a las definiciones tradicionales del arte⁴⁶.

Esta distinción guarda una cierta proximidad con la valoración que hace Hal Foster del mismo campo, quien identificó un posmodernismo neoconservador, revivalista y estilístico, como fuera el neoexpresionismo, la transvanguardia o la *bad painting* y lo contrapuso a un posmodernismo posestructural, textual, fotográfico y abiertamente apropiativo, como el apropiacionismo propiamente dicho. Tanto Foster como Crimp, recurrieron a los ejercicios dialécticos antes mencionados, con el ánimo de revelar los alcances de unas prácticas artísticas y culturales que en su primera aparición parecían desbordar todos los límites convencionales que delimitaban la categoría de arte y sus oposiciones intrínsecamente buscaban señalar una lógica compartida.

⁴⁶ Douglas Crimp, *Apropiar la apropiación en Imágenes*, Universidad Nacional de Colombia, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá,

Aunque dichas categorizaciones emergieron como respuesta a las problemáticas presentes en el arte norteamericanos de los últimos treinta años del siglo XX, no se ubican demasiado lejos de los asuntos que caracterizaron las prácticas artísticas del resto del continente americano en ese mismo periodo.

Lo interesante de la apropiación como estrategia o metodología artística en América latina, proviene de su conexión con trasfondos culturales locales y contextos políticos, sociales y económicos de carácter subalterno. Ya desde comienzos del siglo XX, el pensador brasileño Oswaldo de Andrade, con su significativo manifiesto antropofágico⁴⁷, celebraba la apropiación como estrategia de resistencia ante los saberes dominantes y proponía su traducción cultural como alternativa.

Para los artistas en América latina, ha sido siempre un desafío la posibilidad de construir una posición que sustente una acción coherente con su responsabilidad histórica y cultural frente a sus contextos de origen. A lo largo de por lo menos el último siglo, ha sido constante la discusión en torno a la legitimidad de los sistemas simbólicos empleados para hacer comunicable en términos artísticos y esferas más amplias, una determinada experiencia local.

Es así como durante la modernidad, en América latina se presentaba un dilema doblemente colonialista, como era identificarse pasivamente con los estereotipos culturales subalternos, bailando al son de sus propios tambores o mimetizarse con los planteamientos hegemónicos de los centros artísticos de poder, postrándose igualmente ante sus mandatos.

En el caso específico de Colombia, las tradiciones culturales que la han determinado como comunidad parecen alinearse a un lado u otro de una experiencia continua de violencia. Ya sea que sus escenarios sean urbanos o rurales,

⁴⁷ Ver, Revista de Antropofagia No.1, Año 1, Sao Paulo, Mayo, 1928.

o sus orígenes puedan anclarse en arquetipos prehispánicos, o sus protagonistas puedan ser señalados claramente o estén mitificados, siempre ha estado ahí. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, ha agudizado sus efectos haciendo cada vez más confuso su terreno de acción, y más inciertas sus posibles víctimas. Son muchos los intereses que se mueven detrás de los innumerables conflictos que han sometido a una comunidad fuertemente heterogénea, hasta el punto de dificultar cada vez más su identificación como país.

En el último siglo las personas vinculadas a las prácticas artísticas específicamente culturales, entre las que se ubican los artistas visuales, han hecho evidentes sus actitudes de rechazo frente a esta situación, a través de estrategias visiblemente distintas entre las que se destaca la apropiación. Las prácticas artísticas han servido de testigo a innumerables situaciones traumáticas en términos históricos y han intentado hacerles frente de diversas maneras.

Las formas de encuentro entre el arte y lo real son plurales, dado que responden a las posturas y creencias desde los cuales se orientan esos encuentros. De hecho frente a una misma experiencia los artistas llegan a responder de maneras tan heterogéneas, que para medir sus alcances es indispensable considerar su relación con los trasfondos socioculturales, la manera de aprehender sus medios de trabajo y las posiciones éticas que los caracterizan tanto a ellos como al grupo social del que provienen.

Es necesario, entonces, revisar las maneras en que se ha hecho manifiesto el retorno de lo real al campo artístico en el particular periodo histórico que actualmente se vive, dado que podría señalar una orientación a las acciones comunes que se realizan al interior del campo artístico. Este retorno no sería otra cosa que una respuesta crítica y efectiva a las condiciones de nuestro presente sociopolítico y cultural.

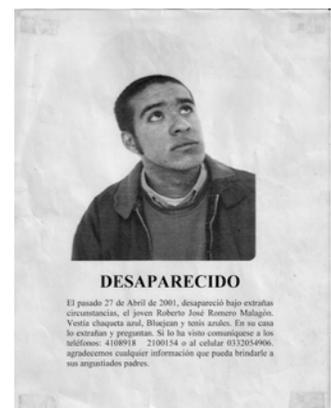
De esta manera, dentro de mi trabajo artístico, el cual encierra una diversidad de estilos y técnicas, intento nombrar no sólo las problemáticas que encierra un contexto específico como el lugar de procedencia, sino también la manera en cómo estas se relacionan directamente con el individuo, por medio de objetos comunes, fotografías, pinturas y recuerdos e historias personales que establecen una comunicación con la generalidad histórica que nos enmarca como comunidad, de lo particular a lo general y de lo individual a lo colectivo.



La obra Game Over se basó en un problema ya cotidiano dentro del contexto latinoamericano, la pobreza. En ella cientos de fotografías de niños “bien” colocadas en serie y a manera de mural, se enfrentan a un objeto perteneciente al mundo infantil, un carro de plástico de gran tamaño que se encuentra dañado. Este desperfecto en su función permite señalar paradójicamente, que estos niños con facilidades económicas no tiene la necesidad de esperar por el juguete averiado al que están siendo

enfrentados, a diferencia de cientos de niños pobres que deben dejar de jugar para sobrevivir en condiciones de riesgo y trabajar por el sustento de su familia. Esta pieza me sirvió para hablar de un problema específico a partir del señalamiento de su contrario.

En el proyecto Cosmopolita utilicé mi propia imagen para hablar tanto de la identidad como del paisaje, haciendo referencia a un problema común como es la desaparición forzada. A manera de propaganda llené de carteles con mi propia imagen los postes y paredes en el transcurso diario de mi casa a la escuela, en el que simulaba estar desaparecido anunciando mi descripción física y los teléfonos y direcciones a donde acudir en caso de que fuera visto. Esta intervención



en el terreno de lo real, tanto en el plano espacial como el del conflicto, actuó de manera crítica frente a este, modificando el paisaje y la relación de “verdad” que podría darse entre las personas que pasaban a diario por ese mismo recorrido y yo. Esta especie de autosequestro señaló la falta de temor ante un problema que se ha ido cotidianizando, por medio de una estrategia que permite aminorizar los alcances negativos de una realidad concreta, la burla del dolor propio.

A partir de estos elementos que comenzaron a volverse recurrentes en mi trabajo, tanto en el terreno de lo formal como el del conceptual surgieron, entre otras, necesidades de apropiación cultural tales como iconos representativos de la cultura colombiana y objetos cotidianos, que en muchas ocasiones surgían del mundo infantil y escolar y que formaban parte de la memoria colectiva. Fue así como una famosa cartilla de lectura infantil me sirvió para poner en tela de juicio las nociones de verdad y educación con las cuales habíamos crecido gran parte de la población colombiana.

Soy un niño bueno fue una obra que se articuló en tres etapas. La primera se valió de la apropiación directa de ilustraciones de dicha cartilla acompañadas por frases de doble sentido que sugerían la realidad cruda y directa que se acercaba, sin duda, a



las problemáticas que tanto nos aquejaban como comunidad, la violencia, el maltrato, el abuso y el abandono. Esta pieza fue realizada *in situ* en las aulas de clase de una escuela del centro de Bogotá, donde todos sus pizarrones fueron intervenidos con estos dibujos hechos con gis y a manera de planas, planteando la posibilidad de insertarse en el plano

de lo real al ocupar un espacio ajeno con notables implicaciones simbólicas.

Esta experiencia arrojó nuevas formas de interpretación y apropiación sobre objetos comunes y funcionales que pertenecían a contextos culturales y de intercambio

específicos como la familia, el mercado y la educación. Una redefinición del objeto, intervenido y problematizado, devuelto en ocasiones a su lugar de origen para retar la noción de verdad.

A partir de estos ejercicios pude entender la simulación como herramienta de trabajo para subvertir iconos predeterminados y asimilados colectivamente por la comunidad desde donde eran articulados. Así fue como decidí recurrir al referente original, la cartilla impresa y transformarla en su totalidad al cambiar por completo el sentido de sus oraciones, otorgándole una nueva carga simbólica que evidentemente obedecía a una noción de realidad incomoda y verdadera, pues respondía mas efectivamente a las circunstancias sociopolíticas del país, inscribiéndose en los términos de una simulación educativa y cultural.



Así pues, la apropiación de imágenes populares y la simulación de eventos y contextos específicos, dio como resultado un sin número de posibilidades plásticas y conceptuales en la elaboración misma de los objetos artísticos y permitió a su vez crear un nuevo lenguaje que se acercara más a las problemáticas socioculturales que me interesaban a partir de la carga simbólica intrínseca de los objetos elegidos, como su materialidad, forma y contenido.



De esta investigación y práctica formales surgieron obras como Delikattesen que desde su primera versión planteó una disyuntiva entre contenido y forma, al contradecir una a partir de la otra. El material que se escogió para esta serie de piezas fue el mismo que se utiliza en la elaboración de galletas y dulces en la repostería clásica. De esta manera colaciones de

galleta y azúcar glasé fueron el material perfecto para hablar de situaciones locales y globales como la violencia y el maltrato. Galletas decoradas con dulce y llenas de colorido eran enfrentadas ahora a la propia imagen que las sustentaba, escenas de violencia intrafamiliar apropiadas directamente de fuentes como fotonovelas y periódicos amarillistas. El choque estético no podía ser mayor pues además de la contradicción surgida entre la materia y el contenido estaba también la función a la que aludía el objeto y por la cual se autoafirmaba en una relación de uso, el carácter comestible.



Esta serie generó posibilidades discursivas más elaboradas e inmersas dentro de situaciones políticas específicas, donde la violencia se convirtió en referente y símbolo de algo más complejo, de algo que ya no necesitaba estar presente en su sentido más estricto; una alegoría del conflicto armado en Colombia, reflejado en sus principales actores, aminorizando los alcances traumáticos de dichos enfrentamientos y reduciéndolos a simples y llanas figuras de pan y dulce.

A partir de ese momento la apropiación dejó de ser una estrategia dirigida únicamente a la imagen y se centró también en los procesos de elaboración, que cada vez fueron más recurrentes dentro del campo artesanal y de producción masiva. La posibilidad de trabajar con otras personas ajenas en su mayoría al campo artístico y desde terrenos de acción diversos, amplió el panorama objetual y el campo discursivo de los nuevos objetos artísticos.

Fue así como surgieron piezas elaboradas a partir de oficios varios como la carpintería, la taxidermia y la costura. De esta última en especial nació Confort Pillow, una serie de almohadas y cojines que nuevamente ponían en contradicción la forma y el contenido, además de el carácter artesanal sobreañadido al objeto.



La primera serie de almohadas elaborada con estas características fueron las moscas, una serie de insectos bordados directamente sobre la tela, agrupados especialmente para sugerir que esta se encontraba en estado de putrefacción. La función del objeto era transgredida por esta nueva imagen, que más que proporcionar confort, planteaba la asimilación de algo incomodo, un juego doble entre fondo y figura, entre lo sutil y lo abyecto.

Fue entonces cuando la materialidad del objeto y la acción que sugería el proceso de su elaboración, dieron cabida a numerosos ejercicios prácticos provenientes de este juego entre fondo y figura. De aquí surgió la segunda serie de almohadas bordadas, los indigentes, en las que yacían estos personajes de la calle como en un infinito letargo. El contenido nos sugería entonces que este individuo se apropiaba del espacio simbólico de este objeto, perteneciente al ámbito doméstico y que por lo general nos remite a un confort, el mismo del que estos personajes carecen y que ahora surge como propio al poblar pasivamente estos objetos.



Paralelamente a estos trabajos, que en muchas ocasiones requirieron la labor de otros, continuaba la producción de piezas pictóricas elaboradas a partir de imágenes fotográficas y televisivas. Estas intentaron desde el comienzo establecer

una relación lúdica con el espectador, dotando así al trabajo de una carga conceptual.

De esta búsqueda resultaron trabajos como Mamá, en el que se observan dos panoramas distintos de algo que parece ser el paisaje estomacal de algo o alguien, una visión clínica de una parte de nuestro cuerpo. En el se ve el mismo reflejo de nuestro interior, pero se nos presenta fragmentado, como señalando algo importante.



Esta obra surgió de una experiencia clínica específica en la que mi madre fue sometida a una endoscopia, por la cual una cámara especial puede observar ciertas zonas del estomago. El hecho de retratar ese momento puntual subrayaba la importancia de haber estado de vuelta en ese espacio materno, que en su momento fue cálido y seguro y que ahora se presentaba maltratado y enfermo.

En la obra I feel something coming se da una especie de juego entre el contenido y la experiencia del espectador frente a este. Hay dos pinturas en las que parece



haber una cierta acción corporal que no es específica a simple vista. De esta manera surge una cierta necesidad por develar la forma, un cierto deseo por entenderla. Y es aquí donde la obra adquiere sentido pues estas imágenes que provienen de canales privados de televisión para adultos, en los que la señal no esta codificada,

invitan al espectador a develar la imagen y a concluirla en su propia experiencia.

Tal es el caso de *Turn me on*, una apropiación de la obra *El columpio*, del artista francés Fragonard. En ella vemos una escena picaresca donde una mujer galantea con dos hombres. Esta imagen adquiere otro sentido al ser enfrentada al marco que la sustenta, una carcasa vieja de televisor. En este nuevo contexto la imagen es ahora contenida dentro de un espacio que proviene de medios masivos y de comunicación, otorgándole una característica mediática, que obedece sin duda a la evolución de los procesos tecnológicos dentro de la tradición pictórica. Lo que aquí retoma importancia es el fragmento como unidad plástica y, cómo este adquiere sentido al darle coherencia y recontextualizarlo a partir de un objeto.



En relación con la obra anterior todo parece estar ligada a un cierto deseo que no se logra concluir. En la primera no hay una identificación formal de la imagen pero su contenido es explícito, y en esta, la imagen esta resuelta formalmente pero su contenido aun no se devela. Muy temprano para ver algo o demasiado tarde para entenderlo.

Estos juegos de sentido, ayudaron es su momento a entender la necesidad de complejizar el ejercicio pictórico, trascender los limites que lo enmarcaban formalmente y plantear un acercamiento por parte del espectador a la obra. Fue así como los objetos pasaron a formar parte del universo formal de las piezas pictóricas y a establecer un diálogo entre su carga simbólica y la representación a la que eran enfrentados, como pequeños dioramas extraídos de la realidad. Una puesta en escena de momentos inciertos de mi historia de vida, que paradójicamente se inscribía en la de los demás.

Este es el caso de *Acción diferida*, una obra cuyo soporte principal es la pintura, enfrentada directamente a dos pequeños carros de juguete los cuales parecen

haber sufrido un accidente. En ella percibimos dos escenas, la primera parece ser un encuentro familiar, una despedida, la segunda nos muestra un niño manejando un



“Go Kart” lleno de miedo y llorando.

Estas imágenes que pertenecen a un archivo familiar específico y que ambas pertenecen a momentos histórico diferentes, comparten ahora un mismo espacio y se enfrentan a estos objetos, advirtiéndonos que posiblemente tengan una conexión aparente.

Esto es lo que nos explica el concepto de acción diferida, introducido por Freud en 1896 y que implica un proceso de reorganización o re-inscripción, por medio del cual, los acontecimientos traumáticos sólo toman significación en una posterioridad, es decir en un contexto histórico y subjetivo posterior, que le dan una significación nueva. Este término resume la concepción freudiana de temporalidad y causalidad psíquica, según la cual el sujeto construye su pasado, reconstruyéndolo en función de un futuro.

Pero lo interesante aquí es que toda esta construcción parece ser sacada de la ficción, y retoma la mentira como herramienta para llegar a construir una posible verdad. Una verdad que permita el encuentro amistoso entre el pasado y el presente y, que ayude a contestar las dudas vivenciales de una experiencia de vida. Esto es lo que posibilita la acción terapéutica del psicoanálisis. Si no existiera esta retroactividad, tampoco existiría la posibilidad de modificación de nuestra historia. un conjunto de operaciones psicológicas; un complejo y verdadero trabajo de elaboración, “un trabajo de memoria”.

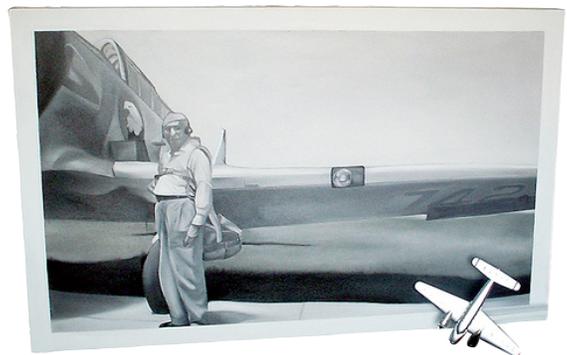
Esta parece ser la acción que define a mi trabajo, un estudio profundo de mi memoria, de mis recuerdos y de cómo estos se inscriben en la memoria colectiva, a

partir de situaciones que la enmarcan y la sustentan, de lo particular a lo general y viceversa.

La violencia en Colombia agudizó sus alcances a mediados de los años ochenta, cuando la población civil se encontró en el medio del conflicto sin tener plena conciencia de lo que sucedía. Fueron asesinados varios dirigentes políticos, las ciudades conocieron de cerca el terrorismo causado por la guerra contra el narcotráfico y los aviones caían del cielo.

Acción primordial parece obedecer a ese instante problemático de nuestra historia. En ella vemos a un hombre parado frente a un avión a punto de despegar, enfrentada a un avión de juguete en caída libre al que se le esta quemando una turbina.

A diferencia de la obra anterior, esta parte de lo general a lo particular, como una forma de entender el presente a partir de recuerdos del pasado y aminorizar los alcances traumáticos que puedan desencadenar este tipo de



situaciones. La imagen de nuevo proviene de mi archivo familiar lo que le otorga una carga personal particular. Es mi abuelo pero a su vez, es un retrato de el abuelo de los demás.

Tomando como base estos elementos de la cotidianidad pertenecientes a la memoria visual de una comunidad en general y, que hacen parte del entorno público y privado, se filtran en ellos experiencias de carácter personal e íntimo, como apropiándose de iconos reconocidos popularmente para configurar impresiones individuales que pueden ser leídas por el espectador de múltiples maneras.

Los recuerdos entonces representados tanto en las imágenes, como en los objetos, cobran mayor importancia cuando se les enfrenta a este tipo de contextos. La

manera en que toman forma estos encuentros posibilitarán el entendimiento de los conflictos y las problemáticas de la esfera social desde donde se generan, permitiendo así una posible construcción de la identidad, reflexionando sobre los condicionantes que determinan la forma de nuestro presente histórico.

Conclusiones

Nos encontramos en un mundo desconcertante. Queremos darle sentido a lo que vemos a nuestro alrededor, y nos preguntamos cual es su naturaleza. Para tratar de responder a esto adoptamos una cierta imagen del mundo y los objetos resultan de gran utilidad en ese sentido. Las conclusiones que se desprenden de este trabajo de investigación obedecen en gran medida a las diferentes estrategias para acercar los lazos entre la vida y el arte. Los objetos al estar ahí, muchas veces como material crudo y otras como elementos industrializados, nos remiten a la esfera de lo real, nos devuelven a ese universo de coartadas del que esta hecho el mundo material, y nos enfrenta a nuevos territorios discursivos desde donde se potencializan diferentes experiencias locales.

Pero más allá de la finalidad de uso a la que es relegado el objeto, mas allá de su función, el objeto es portador de signos. Todo objeto es por lo menos el significante de un significado y así es como se configura la esfera cultural; como el medio artificial creado legítimamente por el hombre mediante los objetos en una cadena inagotable de acciones y funciones. En este nuevo sistema de ambiente el simbolismo natural de la materia es desplazado por la fabricación sintética, dando cabida al artificio y la simulación.

Resulta interesante, entonces, ver como dentro del hecho artistico los objetos y su carga simbólica se convierten en detonantes para hablar de la cultura en un sentido mas amplio. Al reconocer en ellos los alcances sociales, históricos e inclusive políticos que se puedan desprender de esta nueva relación, los artistas que trabajan con lo que esta ahí, reflejan su entorno y posibilitan un encuentro desde donde es fácil reconocernos.

Desde que la pintura asumió los discursos artísticos al intentar expresar la ilusión tridimensional en un plano de dos dimensiones, permitió la búsqueda de nuevas

direcciones de tránsito para la creación artística, y allí el arte ganó terreno en lo conceptual al explorar la utilización de nuevos materiales y desvincularse del mundo de lo aparente. Esto permitió sentar las primeras bases para conducir la producción artística a nuevos territorios donde los objetos ocupan hoy un lugar predominante.

En el caso de Latinoamérica esta conjugación de elementos formales del objeto abrió paso a nuevas formas de abordar el hecho artístico, entre las cuales se destaca la apropiación. Esta toma forma como estrategia de resistencia ante los saberes dominantes impuestos, al conjugar la apropiación genérica y abstracta de estilos con una apropiación específica de situaciones extraídas de alguna práctica cultural.

La producción artística contemporánea presenta actualmente un panorama heterogéneo de estilos, de contenidos y de formas en los que se conjugan materiales, técnicas y oficios muy diversos; desde la fabricación masiva, la elaboración artesanal hasta las posibles preguntas que puedan despertar en un espectador.

En su desarrollo, identificamos trabajos que reflexionan sobre los condicionantes que determinan la forma del presente histórico, de como estos han llegado a formular complejas respuestas o cuestionamientos a los pormenores que se desprenden de la situación de una comunidad en específico, posibilitando, a través del cruce de sentidos y el reconocimiento de estos en el plano de los objetos, una verdadera reflexión de las diversas posturas y estrategias que conforman las prácticas artísticas contemporáneas. Una respuesta crítica a nuestras problemáticas desde el campo estético y un reconocimiento al llamado de nuestras propias carencias.

Bibliografía

- * Ante America, Catálogo de la exposición, biblioteca Luis Angel Arango, 1992.
- * Barthes, Roland, *Ensayos cítricos*, Barcelona, Seix barral, 1983.
- * Baudelaire, Charles, *The painter of modern life and other essays*, London, phaidon, 1964.
- * Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1975.
- * _____, *Cultura y simulacro* Barcelona,, Editorial Kairós, 1998.
- * Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.
- * Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido en Platón y el simulacro*, Barcelona, Barral, 1971.
- * Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
- * Greenberg, Clement, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- * Guash, Anna Maria, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- * _____, *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000.
- * *Imágenes*, Universidad nacional de Colombia, instituto distrital de cultura y turismo, Bogotá, 2002.
- * Kabakov, Ilya, *La vida de las moscas*, catálogo de la exposición organizada por el kurnstverein de colonia, Alemania, 1992.
- * Kirby, Michael, *Happenings*, New York, G.P. Dutton & Co., 1965.
- * Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- * _____, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.
- * Lacan, Jacques, *Escritos I*, Barcelona, Siglo XXI, 1975.
- * Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 2001.
- * Moles, Abraham, *El kitsch, el arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990.
- * *Proyecto pentágono*, Investigaciones sobre arte contemporáneo colombiano, compilación de varios autores, Bogotá, Ministerio de cultura, 2000.

- * Ramirez, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1994.
- * Revista de antropofagia No.1, año 1, Sao Paulo, mayo de 1928.
- * Revista Art forum, verano 1996.
- * Revista Poliester, Vol 4, No 11, invierno 1995.